كِتَابُ الوَصَايَا

إشْكَالِيَّاتُ التَّلَقِّي وَرَهَانَاتُ التَّأوِيلِ

د. بَلِيْغ حَمْدِي إِسْمَاعِيْل

الكتاب: كِتَابُ الوَصَايَا.. إشْكَالِيَّاتُ التَّلَقِّي وَرَهَانَاتُ التَّأوِيلِ
الكاتب: د. بَلِيْغ حَمْدِي إِسْمَاعِيْل
الطبعة: ٢٠٢٢

الناشر: وكالة الصحافة العربية (ناشرون)



٥ ش عبد المنعم سالم – الوحدة العربية – مدكور- الهرم –
الجيزة - جمهورية مصر العربية
هاتف : ٣٥٨٢٥٢٩٣ _ ٣٥٨٦٧٥٧٦ _ ٣٥٨٦٧٥٧٥
فاكس : ٣٥٨٧٨٣٧٣
http:/ / www. bookapa.com E-mail: info@bookapa.com

دار الكتب المصرية
فهرسة أثناء النشر

إِسْمَاعِيْل، بَلِيْغ حَمْدِي
كِتَابُ الوَصَايَا.. إشْكَالِيَّاتُ التَّلَقِّي وَرَهَانَاتُ التَّأوِيلِ/ د. بَلِيْغ حَمْدِي إِسْمَاعِيْل
– الجيزة – وكالة الصحافة العربية.
٢٤٠ ص، ١٨*٢١ سم.
الترقيم الدولى: ٩ – ٤٤٥ – ٩٩١ – ٩٧٧– ٩٧٨
أ – العنوان رقم الإيداع : ٤٢٨٨ / ٢٠٢٢

كِتَابُ الوَصَايَا

إشْكَالِيَّاتُ التَّلَقِّي وَرَهَانَاتُ التَّأوِيلِ





مُفْتَتَحٌ إجْبَارِيٌّ

على هذه الأرض ما يستحق الحياة: تردد إبريل، رائحة الخبزِ في الفجر، آراء امرأة في الرجال، كتابات أسخيليوس، أول الحب، عشب على حجرٍ، أمهاتٌ تقفن على خيط ناي، وخوف الغزاة من الذكريات.

على هذه الأرض ما يستحق الحياةْ: نهايةُ أيلولَ، سيّدةٌ تترُكُ الأربعين بكامل مشمشها، ساعة الشمس في السجن، غيمٌ يُقلّدُ سِرباً من الكائنات، هتافاتُ شعب لمن يصعدون إلى حتفهم باسمين، وخوفُ الطغاة من الأغنيات.

على هذه الأرض ما يستحقّ الحياةْ: على هذه الأرض سيدةُ الأرض، أم البدايات أم النهايات. كانت تسمى فلسطين.

صارتْ تسمى فلسطين. سيدتي: أستحق، لأنك سيدتي، أستحق الحياة.

محمود درويش

إلى أين تأخذنا هذه الوصايا؟

لم أشرع في كتابة مقدمة هذا الكتاب قبل التخطيط لفصوله أو اختيار أصحاب الأعمال الأدبية المتضمنة به، وربما لم أخطط من الأساس في اختيار الأعمال الأدبية التي سيأتي ذكرها تفصيليا في الكتاب بل جميعها جاءت وفق اختيارات وجدانية تارة، وأخرى زمنية راهنة تارة أخرى، وهذا ما فرض على الكتاب تسميته بكتاب الوصايا ؛ إذ أن شخوص الكتاب الأكثر تميزا وتفردا بأعمالهم ومسيرتهم الاستثنائية يمثلون جملة من الوصايا ليست الأدبية، فهذا لم أقصده، بل جملة من وصايا الحياة في إحداثياتها المتباينة والمتنوعة.

وربما ثمة روابط وشيجة تجمع بين تلك الوصايا وأصحابها ؛ تتمثل في حالة الإبداع الجماهيرية التي صنعتها أعمال هؤلاء، فضلا عن كون أصحابها أيضا لم يعتبروا الأدب حرفة أو صنعة أو وسيلة لكسب العيش فحسب، بل إن احتراف الكتابة لدى هؤلاء بمثابة تجسيد للتاريخ الآني الذي يعيشون فيه، وأنهم بحق صاروا في مصاف كتَّاب التاريخ الذين يسجلون أحداث الزمان بأقلامهم، ثم يسجلون شهادتهم التاريخية على هذه الأحداث أيضا.

ويبقى السؤال الذي وضعناه منذ سطور قليلة قائما بالذهن : إلى أين تأخذنا هذه الوصايا؟.

يرى بعضهم أن الوصايا تأخذنا لقراءة أدب هؤلاء، بينما يرى بعض

آخر أن الوصايا كفيلة بتخليد ذكر بعض المبدعين من الشعراء والروائيين، أما من تبقى فيرى ضرورة الاهتمام بالحالة الأدبية العربية وربما العالمية أيضا لأن الأدب في طريقه للمحو في ظل عالم مادي تكنولوجي يصارع البقاء.

لكن هذه الوصايا بجانب كل ادعاءات البعض والكثيرين أيضا تستهدف أمرا آخر ؛ الأدب هو مرآة التاريخ، ولم يعد أدب الخيال العلمي وفن الافتراضات التخيلية محط اهتمام في عالم استحال فيه الذكاء الاصطناعي واقعا حيا ملموسا ومشهودا، وربما غفل المؤرخون قليلا ويئس بعض منهم كذلك في رصد وتسجيل واقعنا الحديث والمعاصر، فجاء الأدب الحي، نعم الحي الذي رصد وفسَّر وكتب سطورا تاريخية بلغة أدبية كشاهد عيان على تاريخ مَرَّ من هنا ويستحق اكتراثا كثيرا وطويلا من التأمل والتدبر والتأويل.

والنص الأدبي المعاصر يحتاج إلى قراءة متدبرة واعية تصل إلى حد تأويل المقروء هدفها تعرف مبنى النص ومعناه، حيث يرى النقاد المعاصرون أن قراءة النص الأدبي تتنوع بين القراءة الأدائية التي تصل إلى مستوى القراءة الجمالية، أو قراءة فلسفية، وهذه الأخيرة هي أرقى أنواع القراءات لأنها إبداعية تتعامل مع النص من خلال القراءة الإسقاطية للقارئ والكشف عن البنى الداخلية له وتأويلها. وتعد القراءة المعاصرة " نشاطا فكريا يشحذ قدرات المتعلمين ويمكنهم من إعادة صياغة العالم، ويزيد من قدرتهم على مواجهة الحياة بصورة أفضل، وهي نشاط فكري وليد هذا التمازج بين التوافق والتباين والتوقعات والمفاجآت. والقراءة الإبداعية بوصفها إحدى نواتج التعلم للتربية اللغوية المقصودة لا تكتفي بجعل

القارئ مستوعبا فقط لما يقرأ وناقدا له فحسب، بل تتعدى ذلك صوب التعمق في النص المقروء، والسعي لإيجاد علاقات وروابط جديدة بين أفكاره ومكوناته، وإبراز حلول متنوعة للمشكلات التي يطرحها النص الأدبي

وإذا كانت التربية اللغوية المعاصرة تكرس لفعل الحرية وتعززه، وهي في نهاية الأمر تهدف ـ بإجراءات مخططة ـ لإكساب المتعلم آليات المشاركة في النسق الاجتماعي اللغوي، فإن القراءة الإبداعية تعد تجسيدًا مطابقا لفعل الحرية الذي تركز عليه التربية اللغوية المعاصرة كونها تضمن تفاعل القارئ مع النص المقروء تفاعلا واعيا يستخدم من خلاله مهارات التفكير الإبداعي، فيقوم بإنتاج احتمالات عقلية متنوعة، ويطرح علاقات وتراكيب متعددة وأصيلة، معتمدا في ذلك على المعلومات والطروحات الواردة بالنص بعد صهرها بخبرات القارئ السابقة في إطار من الطلاقة والمرونة والأصالة والتوسع

ويأتي الكتاب في بابين رئيسين ؛ الأول ويختص بالشعر والشعراء ليس من باب الترجمة الذاتية والسيرة التاريخية للشاعر فهذه أمور باتت تُحكى على المقابر وندوات التأبين ولحظات الرثاء الكاذبة، بل الشعر بوصفه طاقة خلاقة للتغيير، ومحاولة لمبارزة مقولة الشاعر العربي الكبير والاستثنائي " أدونيس " التي يقول فيها : " ماذا يقدرأن يفعله الشعر ورجلاه قيود وعلى عينيه أسوار الظلام ".

هنا تأتي القصيدة ليست بوصفها الاعتيادي جملة من الكلمات

والمشاعر والأحاسيس التي يمكن تسجيلها في خطاب غرامي، أو سرد حزين لفقدان الوطن والحنين إليه في الغربة، بل القصيدة الثورة التي تمتلك كافة مقومات التنوير والتثوير والتجديد بوصف الشعر عنصرا ثابتا ومقوما رئيسا من مقومات تجديد الفكر العربي لذا فاختيار الشعراء هرب طويلا وبعيدا عن شعراء يمثلون أعمدة الشعر العربي كأحمد شوقي والبارودي والسياب وحافظ إبراهيم وفدوى طوقان وإبراهيم ناجي وغيرهم، ولجأ إلى أصوات شعرية تشبه وجوهنا وبشرتنا وربما وَجْدِنا اللامنتهي كذلك لتاريخ كنا نحلم بقاءه طويلا.

إن أسوأ عاداتنا النقدية التي تربينا في كنفها الارتكان صوب الصوت والحركة واللون والعاطفة المسيطرة والتجربة الشعورية، تلك العلامات غير المضيئة التي اعتادت الكتب المدرسية أن تلقنها للتلاميذ في المدارس ومن ثم نشأ جيل كامل وكبير يرى في القصيدة ألوانا وحركات وعواطف ومشاعر وأحاسيس فحسب، دون التطرق إلى كنه القصيدة بوصفها نصًّا تجاوز اللغة إلى تخوم الفكر والرؤية التي تهرع نحو التغيير والتجديد.

هذا ما نجده بالضرورة في النصوص الشعرية لمحمود درويش وسميح القاسم وأدونيس وبالقطع لدى مُحَّمد عفيفي مطر الأقرب للرمز الصوفي المطلق، ونزار قباني الذي جعل من ألفاظ اللغة قنابل غير موقوتة قابلة لتفجير المخيلة العربية الراسخة في ظنونها وسباتها الطويل.

أما الباب الثاني فكان عن النثر والحالة السردية العربية، وحينما نهرع نحو السرد فإننا نقص حكاياتنا العربية الراهنة والتي لا يمكن الفكاك من

تفاصيلها، فإذا كان العرب قديما وحتى منتصف القرن العشرين مرورا بأعقاب الحرب العالمية الثانية وما أسفرت عنه من ثورة أدبية أعلنوا مرارا وتكرارا بأن الشعر ديوان العرب، جاء الروائيون المعاصرون بوقفة احتجاج إبداعية ضد مقولة سادت واستقرت حتى هرب من سياجها شعراء قصيدة النثر محلقين في فضاءات مغايرة يشبهون فيها الصوفية بنصوصهم العجيبة والفريدة. أما الروائيون فقد قرروا صنع عالم موازٍ لحياة العرب من خلال نصوصهم السردية التي لم تعد قصصا مسلية أو حكايات تصلح للحكي قبل النوم، بل هي روايات ضاربة في واقع راهن لا تحكي عنه فحسب، بل تضمن سيناريوهات جديدة إما للعيش مع هذا الواقع، أو تغييره للأفضل، أو التمرد عليه بغير نهايات مغلقة.

إن الرواية باتت اليوم جزءا أصيلا من حركة التاريخ سواء في توصيف الحدث الزماني، أو في التنبؤ بسيناريوهات مستقبلية للمكان، وهذا ما جعل الرواية العربية المعاصرة اليوم تتخلى قليلا، بل كثيرا أيضا عن التيمات القصصية الاعتيادية من قصة حب عابرة، أو صراع التقاليد والعادات بين الأجيال إلى تصوير الحياة الصادقة التي نعيشها والتحولات التي عصفت بالمجتمعات العربية بغير رحمة.

ويعتمد الكاتب في تأويله وتحليله للنصوص الأدبية الواردة بالكتاب على نظرية التلقي ؛ حيث تعد نظرية معاصرة من نظريات ما بعد البنائية في نقد وتحليل النصوص الأدبية، والتي تهتم بشكل رئيس بالبحث عن المعاني والدلالات الكامنة وراء الألفاظ والتراكيب والجمل داخل النص، والكشف عن منطقية عرض المعلومات داخل النص، ومدى اتساقها

وتسلسلها تعبيرا عن أفكار النص المقروء ووفقا لنظرية التلقي فإن القارئ لم يعد منوطا بالبحث عن المعنى بل ببنائه ووصف ما لا يراه النص نفسه.

ولقد قدم ياوس (Jauss) رائد هذه النظرية بعض المفاهيم والآليات القرائية التي يمكن أن يمارسها القارئ ويستخدمها في أثناء تناوله للنص الأدبي مثل أفق التوقع الذي يعد أداة أساسية في عملية قراءة النص الأدبي وتأويله بحيث يسمح بتحديد القيمة الجمالية للنص ووصف المقاييس والمعايير التي يستخدمها القارئ في الحكم على النصوص الأدبية. والسؤال والجواب، حيث لا يمكن فهم النص الأدبي إلا إذا فهمنا السؤال الذي يجيب عنه هذا العمل، فكل قراءة للعمل الأدبي عبارة عن سؤال وجواب مع هذا العمل. ومن مفاهيم النظرية المسافة الجمالية التي تعني المسافة بين أفق التوقع والنص الأدبي، وبين ما تقدمه التجربة الجمالية السابقة من أشياء مألوفة. أما مصطلح الفجوات أو الثغرات الذي قدمه ياوس في إطار نظريته فيشير إلى عملية مشاركة القارئ في إنتاج النص، وأن النص بما بما يحتويه من مخططات ورؤى مختلفة يحتاج إلى شئ ما يربطها لكي يظهر المدرك الجمالي.

ويتناول الكتاب الحالي عددا من الفصول التي تتناول الوصايا الأدبية لمجموعة من الشعراء والروائيين المعاصرين، وجاءت فصول الكتاب كالتالي:

الباب الأول ـ الشعر :

١ ـ يَوْمِيَّاتُ الحُزْنِ غَيْرِ العَادِي.. قِرَاءَةٌ فِي الأَطْوَارِ الشِّعْرِيَّة لمَحْمُود دَرْوِيْش

٢ . صَلاَحُ عَبْدِ الصَّبُورِ.. قِصَّةُ الفَارِسِ القَدِيْمِ فِي الزَّمَنِ الجَرِيْح

٣ . سَمِيْحُ القَاسِم.. حَكَايَا شَاعِرٍ صَوْبَ القَصِيْدَةِ

٤ . شِعْرُ العَامِّيَّةِ فِي مِصْرَ.. صَلاَحُ جَاهِين نَمُوذَجَاً

٥ . الجسد أيضاً يثور.. عيون غائرة تأبى الارتواء (قراءة غير استثنائية في ديوان خلود المعلا)

٦ . النَّصُّ المُتَشَظِّي.. مُقَارَبَةٌ نَقْدِيَّةٌ لاقْتِنَاصِ أدُونِيْس ومَشْرُوعِهِ الشِّعْرِيّ.

٧ . بوب ديلان.. تتويج الأغنية الشعبية

٨ . شغف الأنثى الشاعرة.. ناهدة الحلبي

٩ . رهانات التأويل وآفاق التلقي فِي شِعرِ مُحَمَّد عَفيفي مطر.

١٠ . نزار قباني.. القصيدة العربية الغاضبة.

الرِّوَايَةُ.

١ . نَجِيْبُ مَحْفُوْظ.. أوبْرَا الحِكَايَاتِ ومَقْهَى الحَكْيّ

٢ . جَمَال الغِيْطَانِي.. السَّردُ في صُورَتِه المُدْهِشَةِ ! سِحْرُ الرِّوَايَةِ الأوْلَى (الزِّينِي بَرَكَات أنْمُوْذَجًا)

٣ . اقْتِنَاصُ التَّفَاصِيْلِ المُمْكِنَةِ .. مُقَارَبَةٌ نَقْدِيَّةٌ لِرُوَايَةِ " أشْيَاء عَادِيَّة فِي المَيْدَانِ" للسَّيِّد نَجْم.

٤ . أَصَابعُ لُوْلِيْتَا.. أوْ مَلامَحُ هارِبَةٌ في لَوْحَةٍ مَجْنُوْنَةٍ .. قراءة في رواية واسيني الأعرج.

٥ ـ المَسْرَحُ فِي مُوَاجَهَةِ زَمَنِ الرُّوايَةِ.. قِرَاءَةٌ فِي مَسرَحِيَّةِ " الأَسْطُورَةِ" لمينا ناصف.

٦ ـ قَيْدُ الدَّرْسِ.. لَنَا عَبْد الرَّحْمَن تَمْنَحُ قُبْلَةَ الحَيَاةِ لِرُوَايَةِ التِّيْهِ!؟

د. بليغ حمدي إسماعيل

المنيا الجديدة ـ مصر

سبتمبر ٢٠٢١

البَابُ الأوَّلُ

الشِّعْرُ

عَلَى بَابِ القَصِيْدَةِ.. كُنْ أكْثَرَ دَهْشَةٍ !

(وكُلُّ شيء أَبيضُ،

البحرُ المُعَلَّقُ فوق سقف غمامةٍ

بيضاءَ. واللَّا شيء أَبيضُ في

سماء المُطْلَق البيضاءِ. كُنْتُ، ولم

أَكُنْ. فأنا وحيدٌ في نواحي هذه

الأَبديَّة البيضاء. جئتُ قُبَيْل ميعادي

فلم يَظْهَرْ ملاكٌ واحدٌ ليقول لي:

ماذا فعلتَ، هناك، في الدنيا ؟

ولم أَسمع هُتَافَ الطيِّبينَ، ولا

أَنينَ الخاطئينَ، أَنا وحيدٌ في البياض،

أَنا وحيدُ...)

الفصل الأول

يَوْمِيَّاتُ الحُزْنِ غَيْرِ العَادِي

قِرَاءَةٌ فِي الأَطْوَارِ الشِّعْرِيَّة لِمَحْمُود دَرْوِيْش

الوُجُوهُ تَتَعَدَّدُ :

يمثل محمود درويش حالة استثنائية في تاريخ الشعر المعاصر، ويعد كقامة شعرية متفردة نموذجاً مباشراً لخصوصية القصيدة في تفاصيلها التي سرعان ما تتحول إلى مزاجاً عاماً لمريدي الشعر بصفة خاصة وللثائرين والعاشقين، والرافضين لنظمهم السياسية الطاغية بصفة عامة، لذا فإن متعة تناول سيرة وأشعار محمود درويش تتأتى من رصد حالته الشعرية وتجربته داخل القصيدة التي يصر أن يكون فيها حاضراً بغير غيابٍ، وربطها بواقع تجعل القارئ يعيش يومياته المتأرجحة بين الثورة والعشق والرفض واسترجاع ذكرياته.

وتفرد درويش لم يتحقق من تفرد حالته التاريخية بوصفه مواطناً فلسطينياً يعاني وشعبه من الطغيان الصهيوني فحسب، بل إن حالة التفرد تلك تحققت من خلال لغة رمزية مسكونة بالدلالات التي لا تنقضي، فالقصيدة الدرويشية تشبه بالرسم الجرافيتي الذي يعبر عن حالة راهنة تستدعي المشاركة والتعاطف معها وهذا سر من أسرار تفرد قصيدته،

بجانب أن محمود درويش كان حريصاً على أن يجعل كل حالات الغياب حضوراً مشهوداً ليس مستحيلاً، ومن ثم يستطيع القارئ والمتابع لنصه أن يكون حضوره القرائي موجوداً بالقصيدة بغير ملل أو كلل. كما أن هذا التفرد الشعري سُجِّلَ حصرياً باسم محمود درويش لاستباقه المعاصر . حيث إن شاعر العربية الأول أحمد أبي الطيب المتنبي صاحب السبق الأول . في طرحِ نفسه عبر سياقه الشعري وهو ما يستقرئ منذ ديوانه الأول " عصافير بلا أجنحة " ١٩٦٠م، انتهاءً بديوانه " لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي"، مروراً بدواوين شعرية تتناص فيها صورة الشاعر الشخصية بالهم الوطني القومي.

وليس بغريب أن تتعدد وجوه محمود درويش الشعرية إذا ما رجعنا إلى بدايات التكوين مروراً بمراحل تقعيد وتكريس القصيدة لديه، فالبدايات عند محمود درويش تبرهن على هذا التعدد ومزية التنوع في قصيدته التي تجعله شاعراً مرغوباً لدى قارئه بتعدد وتنوع حالاته ووجوهه هو أيضاً. فبين بدايات شبيهة بالنص الشعري عند نزار قباني وبدر شاكر السياب مروراً بالنصوص المباشرة لعبد الوهاب البياتي وأدونيس حينما كان غير مضلل بنصه المغاير لطبيعة اللغة، انتهاء بصور شعرية ترصد حالات ومقامات كشعر أحمد أبي الطيب المتنبي، نجد محمود درويش يصنع لنفسه كرسياً في ديوان الشعر العربي حتى يكاد بعض النقاد المتأخرين يصفونه بأنه الوريث الشرعي للقصيدة العربية من أجل حفاظه على تنوع الشعر واختلاف أغراضه والتمسك برصانة قواعده مع السماح لبعض التجاوز الشعري الذي يضمن للقصيدة معاصرتها ومطابقتها لمقتضى الحال كما يزعم

البلاغيون القدماء.

وهذه الوراثة الشعرية الشرعية لمحمود درويش هي التي مكنته من أن يمتلك خصوصية الشهادة الشعرية للتاريخ المعاصر، فإذا كنا قد نذهب بالرأي بأن أدونيس هو المالك الحصري للقصيدة في تنوعاتها الفلسفية المعاصرة، فإن محمود درويش بحق هو مؤرخ الواقع الإنساني شعرياً، لأنه بإيجاز استطاع رسم خارطة شعرية ممتدة ترصد حالات متباينة مثل تباين المناخات والطقس فيمكنك أن تلتمس واقعك الاجتماعي أو السياسي أو الشخصي من خلال التماس تلك الحالة من القصيدة نفسها.

الثَّوْرَةُ حُضُوْرٌ عَبْرَ الشِّعْرِ:

لم يكن غريباً التحاف الثوار بدول الربيع العربي مصر وتونس وليبيا وأخيرا سورياً بديوان محمود درويش، ولم تكن تلك الصور والمشاهدات التي رأينا من إلقاء شعري لبعض قصائده التحريضية على الأنظمة السياسية الفاسدة إلا توثيقاً تاريخياً لهؤلاء الثوار على نزاهة ونقاء قضيتهم الثورية، بل يمكننا الزعم بأن قصائد محمود درويش التحريضية الثورية وإن كانت فلسطينية الرائحة والتوجه إلا أنها كانت باعثاً قوياً لفورة الثائرين وشحذ عزائمهم باعتبار أن الثورات العربية في بدايتها كانت ياسميناً تارة وبيضاءَ تارة أخرى وهي بذلك تشبه القصيدة الدرويشية التي يمثل فيها العطر واللون ملمحين رئيسان فيها.

(نم، يا حبيبي، ساعةً

حتى يعود الروم، حتى نطرد الحراس عن أسوار قلعتنا

وتنكسـر الصـواري

كي نصفق لاغتصاب نسائنا في شارع الشرف التجاري

نم يا حبيبي ساعةً حتى نموت

هي ساعة للانهيار

هي ساعة لوضوحنا

هي ساعة لغموض ميلاد النهار

كم كنت وحـدك، يا ابن أمّي

يا ابن أكثر من أبٍ

كم كنت وحـدكْ)

***

ويعود الشاعر التحريضي بوجهه المباشر غير المقنع ليحرض على الثورة وإن كانت القصيدة كما أوضحنا تحمل رائحة وطعم ولون التراب الفلسطيني لكن ما فلسطين إلا صورة رمزية لشتى البقاع العربية التي تمارس عليها الأنظمة العربية السياسية كل صنوف وفنون الفساد والطغيان السياسي غير المشروط :

(وضعوا على فمه السلاسل

ربطوا يديه بصخرة الموتى،

و قالوا : أنت قاتل

أخذوا طعامه و الملابس و البيارق

ورموه في زنزانة الموتى،

وقالوا : أنت سارق

طردوه من كل المرافيء

أخذوا حبيبته الصغيرة،

ثم قالوا : أنت لاجيء

يا دامي العينين و الكفين

إن الليل زائل

لا غرفة التوقيف باقية

و لا زرد السلاسل

نيرون مات، ولم تمت روما

بعينيها تقاتل

وحبوب سنبلة تجف

ستملأ الوادي سنابل)

وإذا أردت أن تكتشف ماهية الثورة ودلالتها ودور محمود درويش التحريضي عليها فعلى القارئ دوماً أن يتجه إلى مواضعة (الولادة) لغة واصطلاحاً شعرياً درويشياً داخل ديوانه، فلفظة الولادة التي يصر محمود درويش على استخدامها الحصري لها هي معادل موضوعي لمفهوم الثورة

والخروج الشرعي على الحكم السياسي غير الشرعي، والولادة داخل القصيدة تحمل دلالات متعددة كتعدد وجوه محمود درويش الشعرية نفسها، فهي تشير إلى ثورة آتية، أو رمزاً تاريخياً يحمل استشرافاً مؤقتاً للمستقبل:

(كانت أشجار التين

و أبوك ..

و كوخ الطين

و عيون الفلاحين

تبكي في تشرين !

_المولود صبي

ثالثهم ..

و الثدي شحيح

و الريح

ذرت أوراق التين !

حزنت قارئة الرمل

وروت لي،

همسا،

هذا الغضن حزين !

_يا أمي

جاوزت العشرين

فدعي الهمّ، و نامي !

إن قصفت عاصفة

في تشرين ..

ثالثهم ..

فجذور التين

راسخة في الصخر.. و في الطين

تعطيك غصونا أخرى ..

و غصون!)...

دَرْوِيْشُ ولَذَّةُ الحَكْيِ:

عندما تتعانق الطبيعة متمثلة في الأرض وأنهارها المطلة على النوافذ العربية المسكونة بالحيرة والقلق وتوجس انتظار الغائب، تظهر قامة الشاعر الفلسطيني المبدع محمود درويش الذي تزامنت ذكرى وفاته منذ سنتين الشهر قبل المنصرم. والشاعر الفلسطيني محمود درويش الذي رحل عن دنيانا وهو يحلم بوطن فلسطيني على أرض عربية، غادر الحياة وفارقها بعد صمت طويل من الحكام العرب تجاه قضية وطنه، وسقوط بعض الأنظمة العربية وقت تهاوي سياساتها تجاه النخبة والقصيدة، وبعد انحسار مستدام

للنخوة العربية التي لا نجدها إلا في مدرجات كرة القدم.

ومشروع القصيدة عند محمود درويش في مجمله الذي تحتفي هذه السطور القليلة بشعره يمكن أن نرصده في ملامح متمايزة ومحددة، أهمها ملمح الحرية، فكل من يقترب نحو شعر محمود درويش يدرك حقيقة الحرية التي حرص عليها وعلى نشرها بين المواطن العربي وإخوته وعشيرته. بالإضافة إلى ملمح آخر مهم في المشروع الشعري لدى محمود درويش هو الإنسانية، لذا من الأحرى على أولئك الذين تعاملوا مع شعره من منظور نقدي مجرد أن يتخلوا عن الأسس النقدية الجامدة ويعلوا القيم الإنسانية من جانب الحكمة الشعرية " وداوني بالتي كانت هي الداء".

لذا فالرائي للمشروع الشعري العام له والخاص لدرويش يستطيع استقراء حالة العناق بين الإنسان ومفردات الطبيعة لاسيما المسكونة بالحركة وإن كانت من كنهها السكون والجمود كالتراب والحصى والضلوع والأرصفة الصامتة، إلا أنها تتسق مع عناصر أكثر حرية وحركة كالعصافير والشجر : ينظم درويش:

" أسمي التراب امتداداً لروحي

أسمي يدي رصيف الجروح

أسمي الحصى أجنحة

أسمي العصافير لوزاً وتين

أسمي ضلوعي شجر

وأستل من تينة الصدر غصناً".

ولعل درويش في قصيدته المتفردة " فكر بغيرك " ، يحاول أن يرسم لوحة تضامنية تجسد مشاعر المواطن العربي تجاه أخيه المفترش الأرض دونما غطاء، بل هو يسعى إلى أن يعري واقعاً ممتقعاً يمارس فيه المواطن البعيد عن سطوة الاحتلال كل أنواع رفاهية العيش، وهنا لا يكتف محمود درويش بدور المحرض فقط، بل يثير حفيظة ذلك المواطن تجاه ما يعانيه الفلسطيني المغتصبة حقوقه وأرضه وعرضه، بل وربما أحلامه أيضاً.

" وأنتَ تُعِد فطورك، فكر بغيركَ

لا تَنْسَ قوتَ الحمام

وأنتَ تخوضُ حروبكَ، فكر بغيركَ

لا تنس مَنْ يطلبون السلام

وأنتَ تسدد فاتورةَ الماء، فكر بغيركَ

مَنْ يرضَعُون الغمام

وأنتَ تعودُ إلى البيت، بيتكَ، فكر بغيركَ

لا تنس شعب الخيامْ

وأنت تنام وتُحصي الكواكبَ، فكر بغيركَ

ثمّةَ مَنْ لم يجد حيّزاً للمنام

وأنت تحرّر نفسك بالاستعارات، فكر بغيركَ

مَنْ فقدوا حقهم في الكلام

وأنت تفكر بالآخرين البعيدين، فكر بنفسك

قُلْ: ليتني شمعةٌ في الظلام".

***

فها هو ذا الشاعر المحرض دوماً يدغدغ مشاعر المواطن العربي المنعم بالرفاهية بعيداً عن أصوات القنابل والرصاص وفوهات البنادق، ويحرضه أن يشارك مواطنه الفلسطيني همومه ويتقاسم معه قدراً من المعاناة اليومية، لا أن يكتفي بترديد التعاطف والمشاركة الوجدانية فقط، والقصيدة رغم قصرها إلا أنها اختزلت الحقوق الرئيسة التي يحلم بها المواطن الفلسطيني مثل حقوق الطعام، والشراب، والبيت، بل يتجاوز محمود درويش خطوط قصيدته لينبه على ما امتلكته الأمة العربية من جماليات لغوية كالاستعارات والتشبيهات والكناية والمجاز المرسل والفصل والوصل، وكل الأبواب البلاغية التي امتلأت بها المؤلفات العربية، ورغم ذلك فإن الطفل والرجل والمرأة والشيخ بالأراضي الفلسطينية المحتلة قد فقدوا جميعاً حقهم في الكلام.

ويظل محمود درويش مرتبطا بالفكر القومي، ترتفع معه فنيا ومعنوياً مضامين قصائده، كما تنخفض معه أيضاً، فهو مؤشر واضح وصادق لإيجابيات وسلبيات المرحلة، فهو يندد بالظلم الواقع على المواطن العربي في بلاده العربية، ونجده يرثي بغداد والعراق حينما تتحول إلى أراض غريبة مستهجنة، تعاني قمع الاغتراب والتنوع الديني والعرقي الذي يمزقها ويفتتها

أشلاء متناثرة يصعب تجميعها في نسيج واحد. وهو في هذا العناق الأيديولوجي بالفكر القومي نجده مصراً على التواجد الفعال لعناصر الطبيعة من خلال مفردات بعينها كالنسر مثلاً:

" أنا آت إلى ظل عينيك آت

مثل نسر يبيعون ريش جناحه

ويبيعون نار جراحه

بقناع.. وباعوا الوطن

بعصا يكسرون بها كلمات المغني

وقالوا : اذبحوا واذبحوا..

ثم قالوا : هي الحرب كر وفر".

ثم نجده تارة أخرى مشيراً إلى خطر الحكم الباطش الذي يكون الفرد مسوقاً لا إرادة له، مشيراً إلى تلازم هذا البطش والانتكاسات القومية والوطنية،هذا التلازم يجعله مضطراً لاستخدام آليات لغوية (مفردات وتراكيب) تشير إلى سطوة القيد ومحاولة الفكاك منهن ولعل قصيدته المشهورة " الأرض " هي خير نموذج للتأكيد على الملمح القومي والوطني بمؤشراته في مشروعه الشعري.

" هذا اخضرار المدى واحمرار الحجارة

هذا نشيدي

وهذا خروج المسيح من الجرح والريح

أخضر مثل النبات يغطي مساميره وقيودي

وهذا نشيدي

وهذا صعود الفتى العربي إلى الحلم والقدس ".

أنَا أرْفُضُ.. إذاً أنا مَوْجُودٌ:

ولعل السمة الأكثر وضوحاً وتميزاً في قصيدة محمود درويش هي سمة الرفض، والرفض عنده رفض سياسي سرعان ما يستطيع تطويعه داخل النص ليصبح رفضاً اجتماعياً لكل ما هو مغتصب غير مكتسب بفعل التجربة ومحك المحاولة والخطأ، وتراه مجتهداً في تمزيق عباءة الانكسارات العربية. لذا فإن قصيدة محمود درويش لم تجئ تعبيراً عن رفض الهزيمة العربية في يونيو ١٩٦٧ فحسب، ولكن جاءت أيضاً تعبيراً عن رفض الاحتلال الإسرائيلي منذ بدايته وكشفاً لوجه جديد لم يعرفه العرب والعالم، عن أشكال المقاومة العربية داخل أسوار السجون الإسرائيلية.

وتمتاز القصيدة الدرويشية بسمة البعد عن اليأس والهزيمة، رغم أن الحالتين رهن اليقين، بل إن مشروع محمود درويش الشعري حاضن حقيقي لهاتين الحالتين بل يعد ديوان محمود درويش الشعري هو أبرز تجليات يأس المحاولة لتغيير الواقع السياسي بصورة أفضل، وهزيمة الإرادة الجماعية لنصرة قضيته الفلسطينية التي سرعان ما تحولت داخل مشروعه الشعري من حالة ذات خصوصية إلى معركة إنسانية عامة، ورغم العصافير التي تفر من قبضته على حد وصفه في قصيدته " لا جدران للزنزانة " إلا أن مجمل

قصيدته دائماً ما تشع بالأمل في الانتصار المحتوم، وربما تأتي هذه المزية من أن شاعرنا ينطلق من موقع النضال الحقيقي والعملي ضد الاحتلال، حيث القصيدة التي تفضح جرائم الاحتلال، وتكشف دونما حماقة عن بشاعة ما يتعرض له الناس تحت الحكم الإسرائيلي، ولعل محمود درويش امتاز عن شعراء جيله في أنه لم يسجل موقفاً، ولم يكتف بالإدانة والشجب السلبي، ولكنه يثير فعلاً، إنه يحرض على المقاومة، بل وقصيدته نفسها تعتبر منشوراً سرياً يفرض على المواطن العربي تنفيذ ما جاء به من أوامر وتعليمات، لذا فالقصيدة محرضة، وصاحبها محرض على المقاومة، وإن شئت فقل إن محمود درويش يطلق رصاصة تحت اسم القصيدة.

(" أنا الأرض..

يا أيها الذاهبون إلى حبة القمح في مهدها

احرثوا جسدي !

أيها الذاهبون إلى جبل النار

مروا على جسدي

أيها الذاهبون إلى صخرة القدس

مروا على جسدي

أيها العابرون على جسدي

لن تمروا

أنا الأرض في جسد

لن تمروا

أنا الأرض في صحوها

لن تمروا... ").

الغَائِبُ حِينَمَا يَصيرُ أكْثَرَ حُضورَاً:

قد لا يجد المرء حيرة وهو يعتزم قراراً بالحديث عن محمود درويش، لأنه بغير وعي سيتجه طواعية نحو قصيدته المطولة " جدارية " والتي زين بها عباءة الشعر العربي منذ المهلهل بن أبي ربيعة مروراً بالقامات الشعرية الكبيرة في تراثنا الشعري، فالجدارية باختصار دقيق تعد دليل التشغيل لمشروع درويش الشعري، وسيرة ذاتية للشاعر نفسه تركها لنا بعد رحيله كي نستبين شعره ومشروع قصيدته.فلقد نظم محمود درويش جداريته وكأنه يعلن بيانه الختامي، رغم أنه أعقبها بقصائد ودواوين أخرى، لكنه أراد أن يكون ما تمنى أن يريده في الماضي ؛ فكرةً، وطائراً، وشاعراً، وكرمة، ولغةً. ووصف أبجديته التي عاشها شاعراً ملأ الدنيا وشغل الناس، فكان غريباً، ورسولاً ورسالةً ، وحواراً للحالمين، وسماوياً، وغياباً، وطريداً.

(" سأصير يوماً طائراً، وأسل من عدمي

وجودي. كلما احترق الجناحان

اقتربت من الحقيقة، وانبعثت من

الرماد. أنا حوار الحالمين ".

ويقول في جداريته :

" سأصير يوماً شاعراً،

والماء رهن بصيرتي. لغتي مجاز

للمجاز، فلا أقول ولا أشير

إلى مكان. فالمكان خطيئتي وذريعتي ").

فالجدارية وثيقة مهمة لتأريخ القصيدة عند محمود درويش فهو يسعى بها لأن يكون حاضراً طيلة الوقت بين قرائه، ولأن يكون شديد الثقة لديهم حينما يهرعون لديوانه بعد موته وهذا ما تحقق بالفعل لأنه لا يرصد حالته الإنسانية فحسب، بل يكرس للصوت الإنساني العام الذي يأمل بقدر ما يعاني، ويحلم بالقدر الذي يحرم فيه من كل مظان الحياة الكريمة من حرية وعدالة ووجود كريم.

وفي الوقت الذي يسعى فيه محمود درويش إلى تأسيس شخصي له داخل تاريخ القصيدة العربية لم يكن يعلم أنه يحتفل بغيابه أولاً، وبجدلية العلاقة المطردة بين الموت والحياة :

(وكُلُّ شيء أَبيضُ،

البحرُ المُعَلَّقُ فوق سقف غمامةٍ

بيضاءَ. واللَّا شيء أَبيضُ في

سماء المُطْلَق البيضاءِ. كُنْتُ، ولم

أَكُنْ. فأنا وحيدٌ في نواحي هذه

الأَبديَّة البيضاء. جئتُ قُبَيْل ميعادي

فلم يَظْهَرْ ملاكٌ واحدٌ ليقول لي :

ماذا فعلتَ، هناك، في الدنيا ؟

ولم أَسمع هُتَافَ الطيِّبينَ، ولا

أَنينَ الخاطئينَ، أَنا وحيدٌ في البياض،

أَنا وحيدُ...)

والجدارية تمثل في مجملها خطاباً إلى الموت بدلالته الفلسفية لا بالصورة الجسدية، وهو يصر على أن يجعل لهذا الرحيل شعرية خاصة تدلل على الحضور من خلال استحضار الكائنات اللغوية التي تؤرخ سراً وعلانية لهذا الحضور الذي يستسلم طواعية لاحتفالية الموت باعتباره يقيناً لا لغط في موعده:

(سأَصيرُ يوماً فكرةً. لا سَيْفَ يحملُها

إلى الأرضِ اليبابِ، ولا كتابَ ...

كأنَّها مَطَرٌ على جَبَلٍ تَصَدَّعَ من

تَفَتُّح عُشْبَةٍ،

لا القُوَّةُ انتصرتْ

ولا العَدْلُ الشريدُ)

ونص " جدارية" هو النص الشعري الذي سمح لمحمود درويش أن

ينتقل من خانة الشاعر الوطني القومي إلى خانة أكبر مساحة ودلالة وأهمية حيث صار شاعراً إنسانياً يخاطب حتفه الأخير وهو يستعرض حياة سريعة لم تلوثها عوارض الحياة وحركاتها وسكناتها، وهو في طريقه إلى الوصول لمقام الشاعر الإنساني يجتهد لأن يدلل على إنسانيته المعرضة دوماً لجدل الحياة:

(سأَصير يوماً كرمةً،

فَلْيَعْتَصِرنِي الصيفُ منذ الآن،

وليشربْ نبيذي العابرون على

ثُرَيَّات المكان السُكَّريِّ !

أَنا الرسالةُ والرسولُ

أَنا العناوينُ الصغيرةُ والبريدُ)...

وأكاد أظن أن محمود درويش بأسئلته التي لا تؤمن بالصدفة واللحظية لم يسع لأن يضع إجابات شافية لها فترك لنا عناء البحث عن تلك المهمة مستلهمين نصه الشعري ومسترشدين بقاموسه الشعري ذي الدلالات المتعددة لصياغة إجابات من شأنها أن تفتح باباً جديداً لأسئلة لا تنتهي:

(هل أَنا هُوَ ؟

هل أُؤدِّي جَيِّداً دَوْرِي من الفصل

الأخيرِ ؟

وهل قرأتُ المسرحيَّةَ قبل هذا العرض،

أَم فُرِضَتْ عليَّ ؟

وهل أَنا هُوَ من يؤدِّي الدَّوْرَ

أَمْ أَنَّ الضحيَّة غَيَّرَتْ أَقوالها

لتعيش ما بعد الحداثة، بعدما

انْحَرَفَ المؤلِّفُ عن سياق النصِّ

وانصرَفَ المُمَثِّلُ والشهودُ ؟)..

لاعِبُ النَّردِ ودَهْشَةُ النهايات:

أتوقف إجبارياً أمام النص الشعري الموسوم بـ " لاعب النرد" لا لأنه نص متميز ومتفرد لمحمود درويش فحسب ؛ بل لأنه نص يمثل الصوت الشعري النهائي لشاعرنا وهو يكرس لنفسه مساحة واسعة ومقاماً ثابتاً في ديوان الشعر العربي المعاصر، لقد أصر درويش رغم تاريخه الشعري الموصوف بالمباشرة ووضوح صوته الشعري مثل قضيته الوطنية أن يترك صوته أكثر غموضاً وهو يقدم نفسه في قصيدة " لاعب النرد " كرجل يفتش عن هويته، وثمة علاقة واضحة بين درويش القضية ودرويش الأنا التي تظهر بجلاء كاشف في لاعب النرد، وبات من الصعب إيجاد تعريف محدد لوطن تغيب تفاصيله شيئاً فشيئاً بفضل المؤامرة الصهيونية ضده، وبين اكتشاف هوية محددة لها دلالتها الوجودية في ظل حداثة من شأنها أن تضيع كل ملامح ممكنة.هذا يظهر بوضوح من خلال نصه الذي يؤكد فيه عن انشغاله المحموم بالإجابة عن سؤال وجوده:

(مَنْ أَنا لأقول لكمْ/ ليس لي أَيُّ دورٍ بما كنتُ/ رُبَّما صرتُ زيتونةً/ أو مُعَلِّم جغرافيا/ أو خبيراً بمملكة النمل/ أو حارساً للصدى!).

ويظل محمود درويش في نصه " لاعب النرد " أشبه بزهر النرد نفسه الذي يأبى أن يستقر على رقم بعينه، بل تتقلب أوجهه معللاً بذلك حالات الحيرة الوجودية التي يعاني منها بحثاً عن مرفأ ليقين وجوده، تظهر هذه الحالة الشعرية بصورة دالة في المقطع الشعري التالي :

(أمشي/ أهرولُ/ أركضُ/ أصعدُ/ أنزلُ/ أصرخُ/ أَنبحُ/ أعوي/ أنادي/ أولولُ/ أسرعُ/ أبطئ/ أهوي أخفُّ/ أجفُّ/ أسيرُ/ أطيرُ/ أرى/ لا أرى/ أتعثَّرُ / أَصفرُّ/ أخضرُّ/ أزرقُّ/ أنشقُّ/ أجهشُ/ أعطشُ/ أتعبُ/ أسغَبُ/ أسقطُ/ أنهضُ/ أركضُ/ أنسى/ أرى/ لاأرى/ أتذكَر/ أَسمعُ/ أبصرُ/ أهذي/ أُهَلْوِس/ أهمسُ/ أصرخُ/ لاأستطيع/ أَئنُّ/ أجنّ/ أَضلّ/ أقلُّ/ وأكثرُ/ أسقط/ أعلو/ وأهبط/ أدْمَى/ ويغمى عليّ/).

وفي " لاعب النرد " يعود درويش لمزيته الفريدة وهي الحكي الشعري، حيث دائماً ما يجد الشاعر نفسه مضطراً اضطراراً رقيقاً لأن يؤطر لصوته الشعري عن طريق التقاط تفاصيل شعرية حياتية . وإن بدت شعرية لغوية لا تقارب الواقع . شديدة الخصوصية، وغالباً ما يلجأ الشاعر . أي شاعر . إلى تلك الحيلة الذهنية حينما يضيق واقعه برؤاه وطروحاته الفكرية، فيلتمس في حياته الشخصية ملاذاً أخيراً لتقنين وجوده وصياغته النهائية :

(وانتميتُ إلى عائلةْ مصادفَةً، ووَرِثْتُ ملامحها والصفاتْ وأَمراضها:

أَولاً – خَلَلاً في شرايينها وضغطَ دمٍ مرتفعْ

ثانياً – خجلاً في مخاطبة الأمِّ والأَبِ والجدَّة – الشجرةْ

ثالثاً – أَملاً في الشفاء من الانفلونزا بفنجان بابونجٍ ساخنٍ

رابعاً –كسلاً في الحديث عن الظبي والقُبَّرة

خامساً – مللاً في ليالي الشتاءْ

سادساً – فشلاً فادحاً في الغناءْ(....

الفصل الثاني

صَلاَحُ عَبْدِ الصَّبُور

قِصَّةُ الفَارِسِ القَدِيْمِ فِي الزَّمَنِ الجَرِيْح

١ ـ شَغَفُ السُّؤَالِ وَرَهَانَاتُ الإجَابَةِ:

سُئِلَ الصَّحابيّ الجَليلُ عبد الله بن عبَّاس (رضي الله عنهما) يَومًا : بأيِّ أصَبْتَ هذا العِلم ؟ فأجاب بقولِهِ البليغِ " بِلسَانٍ سئولٍ وقَلبٍ عَقُولٍ "، أي أنَّ السُّؤالَ دومًا هو مفتاح المعرفةِ المُخلص الذي لا يخطئ الطَّريق، وهو البوَّابةُ السِّحريَّةُ التي يمكن من خلالها التقاطُ واقتناصُ كُنْه الأشياءِ وتفاصيلها المختبئةِ عن الأنظارِ وربما عن الألبابِ أيضاً، ويظلُّ السؤالُ في عُرْفِ النُّصوصِ الفلسفيَّة واللغويَّةِ هو الحَرَاك المُدهش لحالاتِ السُّكونِ المعرفيَّةِ وهو أشبه بأصوات وهتاف الثَّائرين وقريب التَّشبيه بفوران البراكِين المحمومة لما يتضمنه السؤالُ من تسارعٍ ذهنيٍّ بحثًا عن إجابةٍ شافيَةٍ.

ولعلَّ المُؤَسِّسَ الاجتماعيَّ العَربِيَّ ابن خلدون لم يتنبَّه وهو يسطِّر مُقدمَته الخالدة الذِّكر إلى خَصيصةٍ رئيسةٍ تميز العقل العربي وليست الثَّقافةَ العَربيَّة فحسب، وهي هوس الإنسانِ العربيّ وشغفه بالسُّؤالِ كنَمطٍ ثقافيٍّ متميزٍ، هذا الشَّغف الذي شغَل العَربِيَّ جعله دائم الولوع بإلقاء أسئلتِه محاكِمًا تراثه لاسيما الشَّعبي حتى استحالتْ حَكاياه الشَّعبيَّة التي أسهم هو

دونما قصدٍ في تأطيرها إلى جزءٍ أصيلٍ من عقيدته الاجتماعيَّة التي تتحكم في سلوكِه الفرديِّ والاجتماعيِّ على السَّواء بنسب تكاد تكون مُتساوية، وربما ثراء التُّراثِ الاستفهاميِّ الذي يدور في فَلَكِ الحكايةِ والتي عبر عنها العربي القديم بقصصه وحكاياه ونوادره وطرائفه المرتبطة بواقعه وماضيه هو الذي دفع هذا المواطنُ العربيُّ ولا يزال يدفعه إلى أخذه ـ أسئلة التُّراثِ ـ أساسا راسخًا متينًا لثقافته التي تتحكم في دوافعه واتجاهاته ومن ثم استجاباته الاجتماعيَّة.

والرَّسولُ الكريمُ مُحَمَّد ﷺ قد استخدمَ السؤالَ قبل إلقاءِ الحديثِ ؛ بغرض تهيئةِ الأذهانِ إلى ما سيلقى عليها، ولقد تعددت الأحاديث التي بدأت بأدواتِ الاستفهام مثل: ألا أحدثكم،ألا تسمعون،أترى بكم سبقك أصحابك؟هل شعرت أن الله ؟ ألا أدلكم؟.وقد اتبع الرسول ﷺ المناقشة والحوار كأسلوب تربوي قوي الأثر وأكثرها نفعاً، فاعتمد على الخبرة المباشرة في أغلب مواقف التعليم،كما أنه أحسن استغلال حاجاتِ المسلمين للاستفهامِ والسؤالِ عن أمور الدين.

وإذا تدبرنا صور الحوار والمناقشة في القرآن الكريم والسنة النبوية لاستطعنا استقراءَ الأيديولوجية الإسلامية لهما، فالحوار والمناقشة بطول القرآن الكريم وعرض السنة النبوية تتضمنا التفاعلِ والمشاركةِ، ويقوم فيها المناقش/ السائل بدور رئيس في منظومة التحاور مع الآخر/ الآخرين، وهذا الدور يتوقف عليه نجاح هذه المنظومةِ أو فشلها في تحقيقِ الهدفِ المرجو من تلك المناقشةِ.

وتظهر ملامحُ هذه الأيديولوجيَّة أيضاً في انتقال المعرفةِ من شخصٍ لآخر، حتى تصبح المعرفةُ (الخبرة) مشاعاً بينهما. ويؤدي هذا التواصل إلى تفاهم مشترك بين هذين الشخصين أو أكثر. وهذا التواصل والتفاعل بين أطراف المناقشة يحققان تقدماً في نقل المعلومات والأفكار والمفاهيم،والذي يساعد بالضرورةِ على فهم حقيقة إيمانية أو سنة كونية أو تحقيق الاستسلام للعقيدة الربانية الصَّحِيحة. كُلُّ مَا سَبق يُؤكد حَقِقة مَفادها أن السؤال وأشكال وأنماط استخدامه هو انتصار المعرفة عن طريق تقرير إجابة شافية واجبة له.

٢ ـ الفَارِسُ القَدِيْمُ.. فَرَسُ الحَدَاثَةِ الدَائِم:

يمكن أن تتناولَ قصيدة شاعرٍ ما عن طريق التَّناصِ النقديِّ السَّابق، وذلك من خلال الاعتماد على منظورٍ نقديٍّ معينٍ أو رؤى وطروحات نقديَّة متقدمةٍ عن التناولِ الرَّاهن للشَّاعر والقصيدة، وهذا في الغالب أمر بدهي قد لا يحتاج إلى تنظير أو سرد طويل، لكن هذه القاعدة بالضرورة لا تصلح تطبيقا على شاعرنا صلاح عبد الصبور، فهو وقصيدته لا يصلحان أبدا للتناول من معطيات سابقة عليهما ؛ لا من حياة الشاعر كعرف النقاد الأوائل الذين اعتادوا أن يربطوا ويدمجوا الشاعر بالنص كوجهين متماثلين لعملة واحدة وهم بذلك أفسدوا النص في تناوله أحيانا، ومارسوا فعل الإقصاء على الشاعر بتقييد حياته داخل نص لغوي أحيانا أخرى، ولا يمكن تناول قصيدة صلاح عبد الصبور من خلال التأريخ الأدبي الذي جعل نصه قاصرا على حقبة تاريخية معينة عُرفت بقصيدة التفعيلة أو حركة

الشعر الحر أو القصيدة الجديدة، فكل هذا محاولات قمعية تمارس كرها على الشاعر والنص والقارئ على السواء.

لكن صلاح عبد الصبور كونه شاعر الأسئلة المدهشة لا يمكن تناول نصوصه الشعرية إلا باعتبارها إحداثيات لغوية وفكرية تأبى تقييد الإجابة والاستجابة عنها، وترفض رفضا واضحاً أن تكون الإجابة عن التساؤلات المتضمنة داخل مشروعه الشعري نهائية وقطعية لا يمكن تجاوزها، لذا فمن الأحرى عند تناول شعر الفارس القديم صلاح عبد الصبور صاحب ديوان (أحلام الفارس القديم) التعامل مع نص دون إشارات مرجعية نقدية سابقة لأن هذا سيخل بفعل التلقي المدهش.

وربما تبدو مشكلة وتظهر للناقد الذي سيتعمد تناول نصوص صلاح عبد الصبور من خلال طروحات سابقيه لاسيما وإن كانوا من أساطين وأباطرة النقد لذلك فهو أحرى بالاستخدام النقدي السابق، هذه المشكلة تتلخص في كون نصوص صلاح عبد الصبور تمثل أيقونة لغوية أقرب إلى جماليات المقاومة، بمعنى أنك من الصعب تنبؤ ما سيطرحه الفارس القديم في نصه استنادا لطرح شعري سابق، فصلاح عبد الصبور يمثل ومعه الشعراء أمل دنقل وأدونيس ومُحَّمد علي شمس الدين وقاسم حداد ومُحَّمد عفيفي مطر حركات احتجاجية ضد ممارسات النقد القمعي الذي يسعى جاهدا بغيل كلل أن يقمع النص في زوايا محددة لا يمكن رؤيته إلا من خلال عدساتها المحدبة والمقعرة والمستوية.

لكن من يملك اللغة احتجاجاً والصورة الشعرية سؤالاً حائرا وقلقا

ومدهشا من الصعب اقتناص قصيدته والتعامل معها على أنها مجرد سرد أو حكي لغوي لفظي يحمل مضمونا يمكن فك شفرته تاريخيا أو اجتماعيا، وهذا التوصيف ينطبق تمام الوصف وكماله على شاعرنا الفارس القديم صلاح عبد الصبور والذي دوما يراهن على نصه بتيمة لغوية وقصدٍ شعري أشبه بالصدر والعجز في الشعر العمودي التقليدي لكن هذه المرة من خلال تشكيل لغوي فكري يبدأ بالتقرير وينتهي بدهشة السؤال، تماما مثلما يصنع الشاعر الاستثنائي (أدونيس) الذي يبدأ نصه بعبارات وجمل شعرية تقريرية تجعلك تطمئن للنص وصاحبه والطريق الوثير الذي تمشي فيه، حتى يباغتك بسؤال يجعلك مجبرا بين أمرين ؛ إما أن تقفز طوعا ومستسلما داخل النص لتكون جزءً أصيلا منه ومن تشكيله اللغوي، او أن تضطر إلى التخلي المطلق عن إرهاصات التكوين النقدي القديم لديك.

ومن جُمْلَةِ هَذه الإحداثيات الشعرية التي تم تجسيدها في بدايات تقريرية ثم طرح سؤال مباغت يستدعي القلق والدهشة، يقول صلاح عبد الصبور :

" لكنها قديمة معروفة لهيبها دموع

معذرة يا صحبتي، قلبي حزين

من أين أتي بالكلام الفرح ؟ ".

وأيضا يقول :

" الله وحده الذي يعلم ما غاية هذا الوله المؤرق

يعلم هل تدركنا السعاده

أم الشقاء والندم ؟

وكيف توضعُ النهايةُ المعاده

الموتُ أو نوازع السأمْ ؟ ".

٣ ـ غوَايَةُ النَّصِّ :

ثمة علامات يمكنك أن تقتنصها وأنت تتناول نص صلاح عبد الصبور تتمثل بغير استطراد في غواية النص ؛ بمعنى أن الشَّاعر على الدوام قد يدفعك إلى الاستسلام بتقرير حالاته النفسية تماما مثلما جاء في قصيدته الافتتاحية لديوان (أحلام الفارس القديم) بعنوان (أغنية للشتاء) التي يقول فيها :

" أموت... لا يعرفني أحد

أموت لا يبكي أحد

وقد يقال بين صحبي . في مجامع المسامره

مجلسه كان هنا، وقد عبر

فيمن عبر

يرحمه الله

ينبئني شتاء هذا العام أن ما ظننته..

شفايَ كان سمِّي

وأن هذا الشعر حين هزني أسقطني

ولست أدري منذ كم من السنين قد جُحت

لكنني من يومها ينزف رأسي ".

وبينما يبدو القارئ مستسلماً للحالة الوجدانية الأكثر حزنا في النص، يضطر لأن يكون إيجابيا إزاء تلك الحالة ليس فقط عن طريق التضامن النفسي مع الشاعر وحالته، إنما عن طريق البحث عن طرائق وسبل للخروج من تلك الحالة السلبية التقريرية حتمية النهاية، والغواية التي يصنعها النص هي وعي شديد من الشاعر لأنه يدفع القارئ دفعا لمجاوزة حد القراءة وتخوم التلقي المعتاد إلى مساحات من التخطي لدور القارئ التقليدي الذي يجد نفسه صوب الفعل الشعري محاولا أن يضع نهايات أخرى أو يواطن الشاعر في محنته يقول صلاح عبد الصبور:

" الليلُ ثوبُنا، خباؤنا

رُتْبَتُنا، شارَتُنا، التي بها يعرفُنا أصحابُنا

لا يعرف الليل سوى من فقد النهار

هذا شعارنا

لا تبكنا يا أيها المستمع السعيد

فنحن مزهوُّون بانهزامنا ".

وبنفس الغواية التي يصنعها صلاح عبد الصبور في نصه الشعري، ينجح تمام النجاح وفلاحه في عرض لحظات إنسانية أكثر عمقاً، مستخدماً

في ذلك كافة مستويات التَّتابع النَّصِّي، الذي يمكن توصيفه على سبيل الاجتهاد لا التقعيد النقدي النهائي بأنه نص قلق على الدوام. فهو يقدم مشهداً يبدو برمته حزين الوصف والملامح يمكنك كقارئ أن تكمل بقية المشهد ورغم ذلك يجعلك أكثر قلقا عن طريق صور شعرية متتابعة وسريعة تجوبها ألفاظ ومساحات لغوية مغايرة لجو النص العام. يقول صلاح عبد الصبور في قصيدة (أغنية إلى الله) :

" حزني ثقيلٌ فادحٌ هذا المساء

كأنه عذابُ مصفدين في السعير

حزين غريب الأبوين

لأنه تكوَّن ابن لحظةٍ مفاجئة

ما مخضته بطن

أراه فجأةً إذا يمتد وسط ضحكتي

مكتمل الخِلقةِ

موفورَ البدن

كأنه استيقظ من تحت الركام

بعد سباتٍ في الدهور ".

ونفس الفعل الشعري الذي مارسه صلاح عبد الصبور، يحاول إعادة إنتاجه مرات أخرى وهو بذلك يدشن وحده اللغة فعلا انقلابيا لا مجرد

ألفاظ متراصة بغير دلالة، وهذا الفعل الشعري الانقلابي من بالغ الصعوبة أن يقبل لعبة رهانات تحديد الزمن أو وقت القصيدة، لأنه نص في المطلق، وتعامل قصدي مع الحدث والحالة الشعرية لا مع وقتها المنقضي، لذلك هذا الملمح الشعري يؤكد لما تم ذكره من قبل بأنه من الصعب تأريخ الشاعر من خلال قصيدته ولا يمكن توثيق التطور الشعري لشاعر مثل صلاح عبد الصبور بدأ كما انتهى لا من حيث التطور على مستوى الاستعمال اللغوي للمفردات أو من خلال الصورة الشعرية إنما من حيث البدء بالعبارات والجمل الشعرية التقريرية انتهاء بطرح الأسئلة المثيرة لأسئلة أخرى. يقول صلاح عبد الصبور في قصيدته (أغنية من فيينا) :

" ثم نزلنا للطريق واجمين

لما دخلنا في مواكب البشر

المسرعين الخطو نحو الخبز والمئونة

المسرعين الخطو نحو الموت

في جبهة الطريق، انفلتت ذراعها

في نصفه، تباعدت، فرّقنا مستعجلٌ يشد طفلته

في آخر الطريق تُقْتُ . ما استطعت . لو رأيتْ

ما لونُ عينيها؟

وحين شارفنا ذرى الميدان غمغَمت بدون صوت

كأنها تسألني... من أنتْ ؟ ".

٤ ـ فِي قَصِيْدَتِنَا.. لَيْلٌ :

على غرار رواية إحسان عبد القدوس الرائعة (في بيتنا رجل) والتي تم تقديمها على شاشة السينما في ستينيات القرن الماضي بصورة تعادل إبهار الحدث الروائي نفسه يمثل الليل حدثا مهما داخل النص الشعري عند صلاح عبد الصبور، وهو ليل ليس بالضرورة ليل ينتمي لخريطة النظريات النقدية التقليدية وإن كانت صورة الليل تماثل الصور الشعرية التقليدية التي توحي بالعزلة والضيق الداخلي واتساع الزمن والحزن الكئيب، إلا أن نظرية المحاكاة الشعرية وتركيب الصور بطريقة أقرب إلى المشاكلة بعيدة تماما عن صورة الليل في نصوص الفارس القديم صلاح عبد الصبور.

وصورة الليل في نصوص صلاح عبد الصبور هي تدفق يفيض بدلالات مصاحبة لطبيعة الطقس الزمني ولتلقائية المشاعر القوية التي يسرها الشاعر فنجده يصَوِّبُ اللغة تجاه الليل بمفردات مصاحبة مثل : وأن كل ليلة باردة تزيده بعدا/ الليل سكرنا وكأسنا/ الله لا يحرمني الليل ولا مرارته/ في ركني الليلي في المقهى الذي تضيئه مصابح حزينة/ ثم تساقط المساء فوقنا/ في آخر المساء شعشعت سحابة بنور/ وهكذا مات المساء.

٥ ـ يَبْدُو عَاشِقًا :

تربط معظم النظريات النقدية المتقدمة والمتأخرة زمنيا النص الشعري بعالمه الخارجي، أي قصة الشاعر وإحداثياته الشخصية المتواترة ومحيطه الاجتماعي، والناقد في ضوء ذلك يشبه الشرطي أو رجل المباحث السري الذي يتتبع الجاني في خفية من اقتناص تفاصيل تزيح الستار عن سر أو

غموض، وهكذا يصنع الناقد في ضوء الإحالات الخارجية للنص الشعري،فيحاول إيجاد علاقة تماثل بين النص وصاحبه رغم أن الشاعر . أي شَاعر . هو صوت استثنائي قد ينفصل تمام الانفصال عن تفاصيله الاعتيادية ومكوناته الاجتماعية وهو ينظم قصيدته ويبدعها مما يجعل مهمة الناقد البوليسي صعبة وهو يتتبع شاعره لاصطياد حكما نقديا عن النَّصِّ.

ورغم أن تأطير نصوص الفارس القديم صلاح عبد الصبور جعلته بحكم النقاد حبيس الطرح القومي والتيار الإنساني المهموم بقضايا مجتمعه إلا أن غلبة الجانب الإنساني جعلته يبوح بسر العاشق بملامح قد لا تكون متماثلة بالشاعر التقليدي العاشق، لكننا مضطرون قبوله عاشقا استثنائيا بسطوة نصوصه غير المسكوت عنها، والتي تبوح بأسرار العشق والعاشق بطريقة معاصرة، ويمكن إعلان لحظة القبض على صلاح عبد الصبور عاشقا من خلال الجمل الشعرية التي تخللت نصوصه ومنها ما يقول في قصيدته (الحب في هذا الزمان) :

" اليوم.. يا عجائب الزمان !

قد يلتقي في الحب عاشقان

من قبل أن يبتسما

ذكرت أننا كعاشقين عصريين

يا رفيقتي

ذقنا الذي ذقناه

من قبل أن نشتهيه

ورغم علمنا بأن ما ننسجه ملاءَة لفرشنا

تنقضه أنامل الصباح ".

وفي قصيدة (أغلى من العيون) يضيئ صلاح عبد الصبور مساحات واسعة من حالات الحب البسيطة وفيها مكاشفة لغوية سهلة بغير تعقيد أو استطراد يدفع القارئ للملل التدريجي،ففي الوقت الذي يصطنع أي شاعر حالة الحب داخل قصيدته فنجده يصب لعناته ويوجه براكينه الثائرة في صدر قارئه ويبالغ في رصد وتحليل مشاهداته على حالته تلك، نرى صلاح عبد الصبور بسيطا جدا في سرده الشعري حتى يظن القارئ أنه يقدم تعويذة قصيرة عن الحب بغير أبطال أو معارك وهمية أو قصص أسطورية، وتحديدا في قصيدة (أغلى من العيون) نلمح تمازجا قويا بين لغة القصيدة وحكايتها وبين لغتنا المعاصرة التي نستخدمها في حديثنا اليومي المعتاد أو في حديثنا بالهاتف، وكأن صلاح عبد الصبور في مشروعه الشعري الذي بدأه بديوان (الناس في بلادي) كان على وعي شديد بلغة المواطن العصرية التي تخلو من الغرابة والوحشة، لذا لجأ صلاح عبد الصبور في قصيدته إلى لغة مباشرة ومفردات معاصرة شديدة الصلة بواقعه بجانب حرصه على غنائية الجمل الشعرية، يقول صلاح عبد الصبور :

" عيناك عشّي الأخير

أرقد فيهما، ولا أطير

هدبهما وثير

خيرهما وفير

وعندما حط جناح قلبي النزق

بينهما، عرفت أنني أدركت

نهاية المسير ".

ويقول في المقطع الثاني من نفس القصيدة مستخدما سلاحه الاستفهامي الذي يبدأ بعبارة تمثل صدر الكلام ثم استفسار أو تساؤل يجسد عجز البيت الشعري:

" من أين نبع رائق يفيض حبنا

يغمرنا سعادة كأننا طفلان

لم نعرف التجوال في هذا الزمان

أي نسيم ناعم هذا الحنان

وأي كأس حلوة تلك التي نذوقها

حين تطل من عيوننا قلوبنا المجنحة

تبحث في الأحداق عن طعامها ومائها

ثم تنام في أمان ".

وصلاح عبد الصبور حينما ينظم الحب شعرا فهو لا يقتصر عند حد الوصف والتوصيف، بل يتجاوز هذا الشرح الاعتيادي إلى تقمص دور الناصح الأمين، وهنا لا يستطيع عبد الصبور أن يتخلى عن دوره

الاجتماعي أو الطابع القومي الذي طغى على شعر هذه المرحلة الشعرية التي يمثلها هو بجانب شاعر الرفض أمل دنقل، فهو عاشق غير مبتذل، وشاعر يؤمن ويقدر دوره الاجتماعي في التنوير والتبصير، نجده يقول :

" يطيب لي في آخر المساء أن أقول كلمتين

شفاعة أرفعها إليك يا سيدة النساء

الحب يا حبيبتي أغلى من العيون

صونيه في عينيكِ

واحفظيه

الحب يا حبيبتي مليكنا الحنون

كوني له مطيعة سميعة

الحب يا حبيبتي هدية الحياة لي، ولك

لمتعبين حائرين في السنين

الحب يا حبيبتي فردوسنا الأمين

حين تؤود ظهرنا الرياح

وتنتهي لشاطئ المنون ".

٦ ـ أقْنِعَةُ صَلاح عَبْد الصَّبُورِ الشِّعْرِيَّة :

اتفق كثير من النقاد والمنظرين للفكر العربي المعاصر أن نصوص

الصوفية وأخبارهم وحكاياهم هي المصدر الرئيس لشعر التفعيلة وأجازوا بأن النص الصوفي هو الذي شكل قصيدة النثر الحديثة، مستندين في ذلك إلى علامات متشابهة بين النصين/ الصوفي والشعري، من تلك الملامح والعلامات الأقنعة المستعارة أو اللغة المجازية التي لا تكشف عن معنى محدد يبصره الرائي بسهولة ويسر، ومنها اللغة الرمزية التي يتكبد القارئ فهم دلالاتها الضمنية، وأيضا استخدام التساؤل الاستفهامي بصورة توحي بإقرار الإجابة بغير تفكير أو الاختيار من بدائل، وصلاح عبد الصبور يكاد يكون قريب الشبه بين شاعرين أجادا في استخدام الأقنعة الشعرية في نصوصهما ؛ أمل دنقل وأدونيس، والفارس القديم وإن كان استخدم أقنعة شخصية مثل لوركا وبودلير وغيرهما، إلا أن الوقوف النقدي الإجباري سيكون عند قصيدتي (مذكرات الملك عجيب بن الخصيب) و (مذكرات الصوفي بشر الحافي) لما يمثلان من إشارتين تراثيتين يمكن توصيفهما بالإحالة المؤثرة والفاعلة.

وأظن أن وقوفي الإجباري عند حافة القصيدتين قد جعلني أؤكد أن استلهام صلاح عبد الصبور لرموز تراثية هو إحالة رمزية من الذاتي إلى العام، وشهادة لعصر مشهود ولإحداثيات استشرافية قد تقع في المستقبل، ففي قصيدة (مذكرات الملك عجيب بن الخصيب) نرى صلاح عبد الصبور يقدم نقدا لمجتمعه من خلال الارتكان إلى صورة تراثية، ونظرا لطبيعة صلاح عبد الصبور البعيدة تمام البعد عن المواجهات السياسية أو الفكرية التي تحمل قدرا بعيدا من المشاحنة والعراك غير الإيجابي فالتجأ إلى شخصية الملك عجيب بن الخصيب ليقدم من خلاله نظرته لعصره مستعينا

في ذلك بأحد أدوات المتصوفة وهو الالتفات بالخطاب بين الأنا والآخر، وعلى حين يبدو صلاح عبد الصبور في مجمل نصوصه رقيقا في بداياتها إلا أن تلك القصيدة الطويلة نسبيا يبدو أكثر مكاشفة وحدة بغير مقدمات، ويسعى كأمل دنقل وأحمد عبد المعطي حجازي في قصائدهما الغاضبة في جلد المجتمع وفكره ورفض سطوة المدينة وأضوائها، يقول في المطع الأول من القصيدة :

" لم آخذ الملك بحد السيف، بل ورثته

عن جدي السابع والعشرين (إن كان الزنا

لم يتخلل في جذورنا

لكنني أشبهه في صورة أبدعها رسامه

رسامُه... كان عشيقَ الملكة).

وهو يسعى في رسم ملامح مجتمعه الذي ضج بالمنافقين ومدعي المعرفة والثقافة ووصول الكثير من المنتفعين إلى أصحاب السلطة وصناعة القرار على حساب أهل العلم والثقافة الحقيقيين، ورغم الإحالة التاريخية داخل نصه إلا أنه يعكس استشرافاً لغد آخر يعقب النص الشعري ذاته ويكشف فساداً قائماً وآخر يجيئ، وربما سبب نجاح القصيدة المعاصرة تحديدا جيل صلاح عبد الصبور أنها تناولت العصر ومعطياته ولم تغرورق في الأطر الذهنية المبهمة والتي حصرت قصيدة النثر نفسها في فلك التضييق الذهني المحض الذي دفع القارئ إلى العزوف عن شكل ومضمون هذا النمط الشعري، وفي قصيدة (مذكرات الملك عجيب بن الخصيب) يراهن

عبد الصبور في نصه إلى مجاوزة الدهشة إلى المعرفة، والتلميح إلى التصريح، ويقامر على تقرير القارئ وموافقته لأحداث ومشاهدات القصيدة مما يدفع القارئ أن يتضامن مع النص والقصة الشعرية، يقول عبد الصبور :

" قصر أبي في غابة التنين

يضج بالمنافقين والمعلمين والمؤدبين

من بينهم مؤدبي الأمين (جورجياس)

وكان لوطيا مسيحيا

ورغم تعاليمه قد عرفت النساء

إماء أبي كن حين يجن المساء

يجئن إليَّ يلاعبنني ويضاجعنني

ويفضحن لي ما يسرُّ أبي

إليهم، حين تثور الدماء، وتهمد ظمأى

فيسحب ثوبه

وحين يطيب له كاهنوه، فتبتل رغبته بالرذاذ

ويحمد ربه ".

ومزية شاعر الزمن الجريح صلاح عبد الصبور أنه أحد رواد المسرح الشعري ولعل رائعته (مأساة الحلاج) خير دليل على ريادته لهذا الفن الأدبي، وهذه المزية هي التي دفعته لأن يكون أوبراليا في نصه بعنى أنه لا

يكتفي بصوته الشعري، بل يتجاوز الذاتية إلى خلق مساحة من الفضفضة أو البوح الجماعي عن طريق اصطناع أصوات شعرية أخرى تعبر النص وتتخلله من أجل مشاركة القارئ في ارتداء قناع شعري يجسد صوته أو حالته، وهذا ما أراده حقا صلاح عبد الصبور في المقطع الخامس من القصيدة إذ تعددت الأصوات الشعرية المصاحبة لموت الملك، وتلك الأصوات هي معادل موضوعي لفصائل وطوائف المجتمع التي تختلف في رؤاه صوب المشهد الواحد، يقول عبد الصبور :

" صوت حيران:

هناء محا ذاك العزاء المقدما

صوت فرحان:

فما عبس المحزون حتى تبسما

صوت ريان:

فأنتَ هلالٌ أزهر اللون مشرقُ

صوت أسيان :

وكان أبوك البدر يلمع في السما

صوت غضبان:

وأنت كليث الغاب همك همه

صوت بالدمعة نديان :

وكان المليك الراحل اليوم قشعما ".

ولجوء صلاح عبد الصبور إلى التاريخ والقصص الشعبي ليس هروبا إلى تاريخ ميت، أو النزوح بمنأى عن المعارك المباشرة وجها لوجه بقصد ما يريد أن يجعل القارئ المثقف أكثر وعيا وإدراكاً لواقعه ومجتمعه والحالات الطارئة التي تعتريه من وقت إلى آخر وهو أحد أدوار المثقف الأخلاقي أي الذي يلتزم بقضايا مجتمعه حتى وإن كانت الصياغة الشعرية غير مباشرة، وهذا اللجوء أشبه بكتابات صادق جلال العظم الفكرية حينما كان يلجأ إلى التاريخ ليس هروبا لكن لكشف البنى الإيديولوجية والثقافية للمجتمع تحديدا في كتبه (النقد الذاتي بعد الهزيمة)، و (ذهنية التحريم)، و(نقد الفكر الديني) أو حتى في كتابه (في الحب والحب العذري) وهو إحياء للتراث عن طريق ربطه بأحداث حية مشهودة وبقضايا ومشكلات يحياها المواطن المصري بخاصة والعربي بصفة عامة، وربما كلاهما/ عبد الصبور والعظم كانا يريدان إعادة النظر على السواء في التراث والواقع المجتمعي القائم آنذاك. يقول صلاح عبد الصبور :

" لو قلت كل ما تسره الظنون

لقلتمو مجنون

الملك مجنون

لكنني أبحث عن يقين

في مجلس الصبح أنا تاج وصولجان

تقطيب عينين وبسمتانْ

أو بسمة تعقبها تقطيبتانْ

وعلى كل حال

لها أوانْ

لكنني في مخدعي إنسانْ ".

٧ ـ تَغْرِيْدَاتُ صَلاحِ عبدِ الصَّبُورِ.. مُمْكِنَاتُ المسْتَقْبَلِ:

والقصيدة الثانية التي تجبرنا للوقوف عند حدودها هي قصيدة (مذكرات الصوفي بشر الحافي) وهي عن الصوفي أبي نصر بشر بن الحارث، ودوما يعتقد النقاد المتأخرون أن اقتناص الشعر أو القاص صورة الماضي هو جمود الحاضر وتيبس مفاصله، لكن النظريات النقدية المعاصرة لا ترى الأمر كذلك، بل هي تصر على الدور الكاشف للتراث في إماطة اللثام وإزاحة الغموض عن واقع المجتمع الراهن، وقد يلتمس الشاعر في ماضيه علامات وإشارات يمكن من خلالها البوح بنقد عقلاني وموضوعي لمجتمعه، وهذا تماما ما صنعه صلاح عبد الصبور في قصيدته، فهو اعتبر أن عنايته بالصوفي بشر الحافي هو عناية بمجتمع قائم والكشف عن ممكنات المستقبل الآتي، لذلك فبدايات القصيدة تبدو قصيرة وسريعه تماثل مجتمع عربي متسارع، يقول صلاح عبد الصبور :

" حين فقدنا الرضا

بما يريد القضا

لم تنزل الأمطار

لم تورق الأشجار

لم تلمع الأثمار

حين فقدنا الرضا

حين فقدنا الضحكا

تفجرت عيوننا.. بكا ".

ولا أريد أن أبالغ في أن صلاح عبد الصبور يكاد يعبر زمنه التاريخي في ابتداع شبكة التواصل الاجتماعي (تويتر) بتغريداته الشعرية القصيرة جدا والتي تجسدت في قصيدته (مذكرات الصوفي بشر الحافي)، حيث نلمح جملا شعرية قصيرة رغم بساطتها اللغوية إلا أنك تقف أمامها لتسبر أغوار معانيها، لاسيما وأنها تتمثل في صورة أمرية وكأنها نصائح أو توجيهات ينبغي الالتزام بها، يقول صلاح عبد الصبور :

" احرص ألا تسمع

احرص ألا تنظر

احرص ألا تلمس

احرص ألا تتكلم

قف...!

قف...!

وتعلق في حبل الصمت المبرم

ينبوع القول عميق

لكن الكف صغيرة

من بين الوسطى والسبابة والإبهام

يتسرب في الرمل... كلام ".

خاتمة :

إن الحديث عن المنجز الشعري عند صلاح عبد الصبور طويل لاسيما وأنه شاعر لا يمكن اقتناصه بأحكام نقدية سابقة، وبات من الصعب إحالة نصوصه الشعرية إلى سيرته الذاتية التي قصدنا بوعي إلى عدم تناولها بدعوى أن الشاعر دوما في غياب، أما النص فهو شديد الحضور وهو ما استدعى قراءة معاصرة لنصوص شاعر متميز وهو نفسه لم يسع في نصوصه الشعرية إلى إضفاء عقدة التخمة والأنا في الحديث عنه، بل كان دوما صوتا لغيره، وتجاوز الصوت الآخر إلى حضور أصوات أخرى متباينة في قصيدته، وربما جاءت القراءة المعاصرة نتيجة منطقية لشاعر شكل ثورة في الشعر هو وصاحبه أحمد عبد المعطي حجازي بقصيدة التفعيلة التي رفضها آنذاك المفكر المصري عباس محمود العقاد، فجاءت اللغة بسيطة كوجوه الناس، وأتت الصور الشعرية سريعة وأكثر تسارعاً لتتزامن وعصر القصيدة.

" لكنها قديمة معروفة لهيبها دموع

معذرة يا صحبتي، قلبي حزين

من أين أتي بالكلام الفرح ؟ ".

وأيضا يقول :

" الله وحده الذي يعلم ما غاية هذا الوله المؤرق

يعلم هل تدركنا السعاده

أم الشقاء والندم ؟

وكيف توضعُ النهايةُ المعاده

الموتُ أو نوازع السأمْ ؟ ".

الفصل الثالث

سَمِيْحُ القَاسِمِ..

حَكَايَا شَاعِرٍ صَوْبَ القَصِيْدَةِ

ذَاكَ الصَّوْتُ.. أنَا :

أن تكون صوتك أنت وحدك، إذن فعليك أن تمشي منتصب القامة، وكفيل بك أن تظل القصيدة وكلماتك مريدوك الذين لا يغادرون النظم والقافية، بهذه الكلمات العابرة ننفذ إلى عوالم الشاعر الاستثنائي سميح القاسم مستندين إلى أدواته الشعرية التي اعتاد استخدامها حينما كان يكرس هو وصاحبه محمود درويش الأكثر حضوراً ودهشة لدولة الشعر المعاصر، في الوقت الذي فقدت بعض الحكومات العربية ظلالها وسقطت أوراقها التي كانت تتنقب خلفها كانت القصائد التي تأتي إلينا من كليهما كفيلة بتدشين حكومة لا يمكن اتهامها بالتقصير أو التقاعس، لاسيما وأن الجمهور لديهما لا يعرف ميادين التظاهر، وشعبهما الشعري لا يؤمن بمنطق الاحتجاجات لسبب قد يبدو عميقاً، أن كليهما الثورة والحدث.

ولا أعرف على وجه اليقين الاعتقاد الذي ظل يلازمني لسنوات بعيدة أن سميح القاسم هو الذي قرر طوعاً وليس كرهاً لأن يقدم نفسه قرباناً للشعر الأخير الذي دخل مضطرا في معركة الحداثة التي سعت إلى النيل من هوية الشعر وبالفعل تغيرت الأقنعة وتبدلت واختلفت الأصوات

الشعرية بقدر حجم اختفائها أيضاً، إلا أن سميح القاسم نجح حينما قدم نفسه قرباناً للقصيدة في الحفاظ على صوته، بل يمكن القول مجازاً بأن الشعر كما تسرد كتب النقد والتأويل لا يقوم بدون الخيال، لكن سميح القاسم دحض الفكرة بمنطق جديد وهو أن الشعر لا يقوم بدون الجمهور لأنه في حالة سميح القاسم الشعرية هو الذي يصنع الخيال، وإذا كان سميح القاسم يفجر ثورة الشعر فإن جمهوره العريض هو الذي يكسب هذه الثورة أبعادها الاستعارية ودلالاتها الرمزية.

وَجْهَا القَصِيْدَةِ.. شَاعِرٌ وقَضِيَّةٌ :

وربما في حالة سميح القاسم الشعرية والتي تفيض بدلالات استثنائية تشبه بعض الشئ مواجيد محمود درويش الشعرية، نستقرئ أنه استطاع بفضل جمهور القصيدة الوفي أن يستحيل هو نفسه قضية الشعر بعد أن نجح في جعل قصيدة الانتفاضة والأراضي المحتلة القضية الأرض لديه ولدى جمهوره، ومن الصعب نسبياً أن يفلح شاعر معاصر في الوصول إلى قرائه باعتباره قضية في حد ذاتها بجانب القضية الأبرز حضوراً في قصائده.

ففي قصيدته " مقابلة مع المدير " نرى وضوح الجانب الذاتي عند سميح القاسم الذي سيتنامى بعد ذلك لدى القارئ حتى يصير متلهفاً لقنص حكايا الشاعر الذاتية، والتقاط التفاصيل المدهشة عن حياته والمنظومة شعراً، يقول سميح القاسم :

(وضاع شهر آخر/ في البحث عن عمل/ في مصنع الحزن/ وفي دائرة الملل/ وضربوا لي موعداً لألتقي بحضرة المدير./ كانت على المقعد،/ خلف

مكتب المدير/ طائرة مقاتله/ وانتهت المقابله !.).

وهذا التنامي ربما غير المقصود من سميح القاسم في أن يصير هو القضية كما كانت الانتفاضة قضية رئيسة في شعره، وكما صارت غزة عروساً استثنائية حاضرة على الدوام في مجمل دواوينه، هذا التنامي جعله لا شعورياً أن يسير على نفس درب صديقه الرائع محمود درويش في أن يكون ملتحفاً بالمكان الذي صار قطعة منه، وصار هو أحد تفاصيله، ففي قصيدته (غزة) التي يشير في مطلعها إلى تفاصيل المشهد هناك من موتى وأسلحة وغول وعنقاء وسجن كبير واعترافه الشعري الأكثر شهوداً بقوله " قد تموت في الفجر . غزة . قد تموت ! "، نجده في نهاية القصيدة يعلن أنه غزة بتفاصيلها المادية والإنسانية، يقول سميح القاسم في نهاية قصيدة غزة :

(ولا أزال،/ يا حبي المحظور،/ طفلاً لاهياً في ساحتك/ وفتى ينازل غاصبيك، على تراب أزقتك/ وأنا القتيل على الرصيف/ وأنا الأشداء الوقوف/ وأنا البيوت.. البرتقال../ أنا العذاب../ أنا الصمود../ أنا المئات/ أنا الألوف/ اليوم صار على المحبين اختيار الموت/ أو أبد الفراق/ اليوم عروس دمي المراق/ وأنا.. وأنتِ/ نعيش يا حبي المقاوم/ أو نموت !).

وفكرة العناق هذه نجدها بوضوح أيضاً عند محمود درويش ومشروعه الشعري المتفرد، لاسيما في قصية (الأرض) الذي يخلق من خلالها نفس الحالة التي وجدناها عند سميح القاسم في قصيدته (غزة) فنقرأ في قصيدة الأرض لمحمود درويش حالة التمازج الطبيعي بين الشاعر والمكان، يقول درويش :

(" أنا الأرض../ يا أيها الذاهبون إلى حبة القمح في مهدها/ احرثوا جسدي !/ أيها الذاهبون إلى جبل النار/ مروا على جسدي/ أيها الذاهبون إلى صخرة القدس/ مروا على جسدي/ أيها العابرون على جسدي/ لن تمروا/ أنا الأرض في جسد/ لن تمروا/ أنا الأرض في صحوها/ لن تمروا...").

وعلى هذا النهج نرى قصيدة (٣٠ آذار) وهو اليوم الذي أعلن يوماً للأرض، وكما يقول سميح القاسم نفسه عن هذا اليوم: "أعلناه يوماً للأرض.. وأعلنته دماء شهدائنا عيداً فلسطينياً من أعياد الصمود والفداء"، وهذه القصيدة تسبح في فلك الاعتراف باستثنائية فلسطين وأرضها، وفي (٣٠ آذار) نكتشف على الفور أن التعلق الحميمي بالمكان كفيل بتكثيف إحساس الفتنة بالأرض والافتتان بتفاصيلها وما تحمله من ذكريات ضاربة في القدم، وفتنة الأمكنة شاهد قطعي على وطنية القضية التي يتناولها سميح وغيره حينما يمرون على فلسطين، وهو رهان شعري لديه لا يمكن الفكاك من شركه، وحتى وإن كان المكان يبدو مرتعشاً ومضطرباً وفي بعض الأحايين ساحة رعبٍ فإن الألفة بينه والمكان تظل قائمة بغير إرادة للرحيل، يقول سميح القاسم:

(دمكم صوتنا !/ أين سخنين، عرابة، كفر كنَّه ؟/ أين بحر البقر؟/ أين يا أخوتي دير ياسين أو كفر قاسم؟/ أين يا أخوتي عين جالوت أو ميسلون؟/ أين؟/ لا نسأل! / أين؟/ لا نجهل! / نحن لا نجهل الفرق يا أخوتي/ بين معرفة الدم، والمعرفة/ نحن لا نسأل الخارطة/ دمكم وحده الخارطة).

وإذا كان المنجز النصي المعاصر الذي يتفاخر به أهل الأدب مبدعين ونقاداً هو الرواية، بل صار بعض النقاد يلهثون وراء اقتفاء أثر الروايات أكثر من الروائيين أنفسهم وراحوا يؤسسون لعصر الرواية، فإن سميح القاسم اجتاز مثل هذه المقولات ليجعل القصيدة والجمهور معاً هما المنجز النصي المعاصر، ذلك حينما استطاع ببداهة العارف بالشعر أن يجعل قارءه جزءاً أصيلاً من النص، وأن يدفع غير الفلسطيني للتعاطف مع القضية والاكتراث بالأرض التي يتحدث عنها هو في شعره. وكم كان شاعرنا سميح القاسم الأكثر ذكاء ساعة ما قام بتوصيف المشهد في غزة مستخدماً في ذلك آلية الطفل وتفاصيله المدهشة وعالمه البرئ، ففي قصيدته (أطفال غزة) يبدأ سميح القاسم بتوجيه النداءات التي تماثل الاستغاثة لما يحدث في غزة، ثم ينتقل إلى أحد تفاصيل لهو الأطفال، مختتماً بدفع القارئ إلى التوحد والاتحاد مع النص الذي سرعان من يستحيل إلى تعاطف وتكاتف من أجل قضية الأرض، وهنا سميح القاسم ينعطف بعض الوقت بعيداً عن التحريض على الكفاح ونيل الاستقلال ومقاومة الاحتلال الصهيوني الغاشم، ليرنو قليلاً لاكتشاف سحر المكان واختلافه، معلناً شرف الانتساب حتى وإن كان رمزياً ليسمح لغيره أن ينال هذا الشرف يقول سميح القاسم :

(للذي يحفر في جرح الملايين طريقه/ للذي تسحق دباباته ورد الحديقة/ للذي يكسرفي الليل شبابيك المنازل/ للذي يشعل بستانا ومتحف/ ويغني للحريقة / للذي ينحل في خطوته شعر الثواكل/ ودوال تتقصف/ للذي يصدم في الميدان دوري الفرح/ للذي تقصف طياراته حلم

الطفولة/ للذي يكسر أقواس قزح/ يعلن الليلة أطفال الجذور المستحيلة/ يعلن الليلة أطفال رفح / نحن لم ننسج غطاء من جديلة/ نحن لم نبصق علي وجه قتيله/ بعد أن ننزع أسنان الذهب/ فلماذا تأخذ الحلوي،/ وتعطينا القنابل ؟/ ولماذا تحمل اليتم لأطفال العرب ؟/ ألف شكر بلغ الحزن بنا سن الرجولة وعلينا أن نقاتل.).

لِذَا وَجَبَ التَّنْوِيه.. الشِّعْرُ ذاكِرَةُ الأمَّةِ :

وحينما كتب إدوارد سعيد منذ أكثر من خمس عشرة سنة عن محمود درويش مقاله الماتع (تلاحم عسير للشعر وللذاكرة الجمعية) أكد في سياقه على أن درويش رغم صيرورة شاعريته وانتقاله اليسير تجاه القارئ العربي إلا أن التلاحم كان عسيراً بعض الوقت بين شعره وبين ذاكرة العرب الجمعية وعلل ذلك إدوارد سعيد بسبب اقتران محمود درويش الطويل باللجنة التنفيذية لمنظمة التحرير، وأنه أدخل الخاص والعام في علاقات قلقة دائمة حيث تكون قوة وجموح الأول غير متلائمة مع اختيارات الصواب السياسي والسياسة التي يقتضيها الثاني. لكن سميح القاسم لم يجد عناءاً في التلاحم بين الشعري والذاكرة الوطنية من ناحية، وبين الشعري والشعبي من ناحية أخرى، ففكرة التحلل من الارتباط والتزاوج بين حالة الشعر والنظام السياسي كفيلة بأن تصل بالشاعر إلى مقام محمود لدى القراء من جهة، ونقاد الشعر من جهة ثانية. وحينما يقرأ المرء قصائد شاعر ما ويفطن لبعض توجهاته السياسية والأيديولوجية بصفة عامة فإنه سرعان ما ينقل تفاصيل السيرة الذاتية للشاعر في نسيج نصه الذي ربما لا يتضمن

هذه التفاصيل، أما سميح القاسم الذي قدم نفسه قرباناً للشعر وللقصيدة فهو في حالة ذوبان دائمة مع النص، فأنت تقرأ القصيدة لشاعر إنسان دونما أن تكترث بوضع اسم سميح القاسم عليها، لأنه بالفعل في موقف اتحاد وحلول بالقصيدة لاسيما وأنه اجتاز فكرة عرض تفاصيل حياته اليومية في سياق شعري واكتفى أن يكون الصوت وحده. يقول سميح القاسم في قصيدته (كانت وتبقى) :

(يخبو الكلام/ و تغرب الأصداء/ و يغادر الخطباءُ.. و الشعراء/ و يظل قلبك نابضاً/ .. و يظل في القلب الكبيرِ الإخوة الشهداء/ يا أمنا الأرض ابشري و استبشري/ ما زال يحرس عرضك.. الأبناء).

وفي قصيدة (صقر قريش) نجد الوعي الشديد لدى سميح القاسم بالذكرة العربية الجمعية، إذ يرى أن من مهمات الشاعر الرئيسة أن يعيد السلطة المطلقة لتاريخه العربي والإسلامي، يقول القاسم :

(وداعا يا ذوي القربى/ وداعا.. والجراح النجل/ في قلبي مضاضتها/ طوال العمر/ ونفسي يا ذوي القربى/ وإن شيدت ملك الله في الغربة/ ينازعها حنين السفر للأوبة).

وربما يظل سميح القاسم أكثر شعراء الأرض المحتلة حظاً بوعيه بالمشهد العربي جملة وتفصيلاً، وهو وعي يعكس معاصرته للحدث الذي يتلقاه كغيره من أبناء الوطن العربي الكبير حتى يتحول بفضل قصيدته إلى جزء أصيل من الحدث ذاته، هذا ما نجده في قصيدة (حلم عبد الناصر) على سبيل المثال، يقول سميح القاسم :

(ما طرحت زيتونة الذاكره/ ثمارها، إلا وراء الرحيل/ يا موت !/ فافتح شرفة الآخره/ وماشياً/ أخترق المستحيل).

حَوَّاءُ فِي قَصِيْدَةِ سميح القَاسِمِ:

يقولون في الأثر على الشاعر أن يسير على أطراف أصابعه وهو يتحدث عن المرأة، لأنها الشاهد التاريخي على بقائه في دفتر الشعر العربي، وعلى رسوخ قدميه على النظم والقوافي، لذا فإن وعي الشاعر عموماً بقراءات نسوية لقصائده يظل خياراًَ شعرياً قائماً برهانات متباينة بين صورة الأم والزوجة والحبيبة والابنة ونساء الوطن، وللشاعر ما شاء أن يغترف من صمتهن الكثير من التعابير والصور البلاغية، ومن كلامهن وهج القصيدة، وإذا كان محمود درويش رفيق درب سميح القاسم قد أدهشنا بقصيدته المدهشة (أحن إلى خبز أمي)، فإن سميح القاسم يظل محفوراً بذاكرتنا بقصيدته الأكثر ثراء المعنونة بـ (حتى إشعار آخر) والتي يظهر فيها صدق الوصف والتوصيف لمشاعر ابن تجاه أمه، لاسيما وأن موقف سميح القاسم يختلف بعض الشئ عن رفيقه درويش، إذ أن حالة الغياب والرحيل والابتعاد القسري تضغط على روح القصيدة، مما تجعل القارئ مهيأ للتناص منها دون أن يعي فعل التناص، يقول سميح القاسم :

(واشتقت يا أمي إليك، اشتقت يا أمي كثيرا/ لا غير صندوق البريد/ يهب اليتامى التائهين وراء آلاف الحدود/ تهليلة أو حبل سرَّه/ وعليك يا أمي السلام/ وفي الحضارات التي قتلت أبي كل المسره/ لا غير صندوق البريد/ علقت منديلي عليه (شراع ملاح عنيد)/ علقت منديلي المبلل

بالدموع عليه/ صارت لي سفينة/ لكنني قرصان حبي/ أرتكب الحنين إلى ملاذك/ كالجريمه).

وحينما يكتب سميح القاسم عن الحبيبة فيجب التوقف طويلاً لا لتأمل القصيدة فحسب، بل لتدبر الحالة التي كتبت فيها تلك القصيدة، فإذا تربينا على قاعدة أن أعذب الشعر أكذبه، وخصوصاً فيما يتعلق بمديح النساء والتشبب بهن، فإن هذا ينطبق تمام الوصف على شعراء الوطن العربي جميعهم باستثناء شعراء الأرض المحتلة، هذا الاستثناء مفاده أن هؤلاء الشعراء تغنيهم قضيتهم الأبدية عن الالتفات إلى وجد القلب وإخفاقه، وحجم المعاناة التي يعيشها المواطن الفلسطيني بوجه عام والشعراء الذين يحملون بصدورهم قلوباً تستوعب الدهشة بعنف على وجه الاختصاص كفيلة بأن تبعدهم أميالاً طويلة عن الاكتراث بالحب وقصص الغرام الذاتية.

لذا فإن حال الحب في القصيدة الفلسطينية تحمل دلالات أكبر من معاني العشق المألوفة، وأن الحبيبة في النص الشعري الفلسطيني لا تمثل جسداً أنثوياً يمكن التغزل في تفاصيليه الحسية، فإن المرأة هنا معادل موضوعي لأشياء أخرى، أهمها الأرض، والملجأ، وصندوق الأسرار، وصوت النحيب، و أم الشهداء، والاستسلام إلى العزلة. ولا أريد الجنوح بعيداً بالقول بأن المرأة في شعر سميح القاسم تشبه السؤال التقليدي الذي يوجهه منفذ الإعدام بالمعدوم قبل تنفيذ الحكم : ماذا تريد قبل أن تموت؟. لأن سميح القاسم ومحمود درويش وغيرهما في مقام كفاح مستمر بسلاح القصيدة، وأنهما حينما يتمنيان حلم العشق المتبادل فهما على وعي شديد

بأن الأمنية لا ولن تدوم، وأن الرحيل والافتراق وارد لا محالة. يقول سميح القاسم في قصيدته (وأريد) :

(أريد امرأة/ تغفر أخطائي الكثيرة./ وتنساني/ إذا ما غبت قليلاً/ ثم تهواني/ إذا ما عدت قليلاً./ وتغني لي وتبكي/ وأنا ألفظ أنفاسي الأخيرة).

ولأن سميح القاسم بوصفه شاعراً ينتمي لمنطقة مضطربة ومسارعة بالأحداث الدامية، فإن ذلك ينعكس بالضرورة على شكل القصيدة التي تتناول المحبوبة من حيث قصرها، وبساطة الوصف والخيال بها، وسرعة التعبير والابتعاد عن الغموض، لأن الوقت لا يسمح من ناحية، وأن الحدث بالفعل (قصيدة الحب) ربما لن يتكرر بفعل المواجهة المستمرة مع الكيان الصهيوني الراهن، بالإضافة إلى التزام الشاعر بالمفردات التي تعبر عن واقعه بصدق ، يقول سميح القاسم في قصيدة له بعنوان (قصيدة قديمة):

(أنتقي من سوسن الحقل وشاحاً لحبيبي/ غير أن الحقل مزروع بألغام جديدة/ أنتقي من قصب الوديان، ناياً لحبيبي/ غير أن الجند في الوديان/ يجرون تمارين جديدة!/ أنتقي من كرمنا أجمل عنقود/ لأهديه حبيبي/ غير أن الكرم..يا عيني/ أحاطوه بأسلاكٍ جديدة/ يا حبيبي..اطفيء القنديل/ موتي..مددوه!/ فترة أخرى...جديدة!).

خَيَارُ السِّيرَةِ الذَاتِيَّةِ :

في نهاية الرحلة التي طفنا بها في بعض عوالم سميح القاسم الشعرية،

نقول إن النقاد المعاصرون رغم أنهم احترفوا الحداثة وفتنتها وفضلوا الابتعاد عن سيرة المبدع وعالمه الشخصي اجترارا لنظريات نقدية وفدت إلينا من القارة الأورروبية أهمها إعلان موت المؤلف وأن النص أصبح قاسماً مشتركاً بين مؤلفه والقارئ، ثم ظهرت نظريات نقدية أخرى بعنوان القراءة التفاعلية أو التشاركية أهملت حتى اسم الشاعر أو الروائي، لكن رغم هذا الزعم فإن النقاد أنفسهم لا يستطيعون إغفال سميح القاسم عن قصيدته لأنه كما ذكرنا القصيدة الحدث، وأن سيرة الشاعر الذاتية التي تظهر بين حين وآخر في دواوين سميح القاسم لهي جديرة بالذكر والاهتمام، لأن حالة سميح القاسم السياسية والتي يعبر عنها شعراً لا تسمح له بادعء الكذب أو إخفاء جانب دون آخر، فالمشهد مكشوف تماماً ولم يعد الكلام عن حدث الانتفاضة وأهلها أمراً بالمسكوت عنه، وإن كانت السيرة الذاتية أقرب الصلة إلى سيرة فلسطين الجمعية، لأنه أحيانا يتكلم بصيغة المتكلم لكنه يتحدث عن مشهد تعرض له مواطنوه، يقول سميح القاسم في قصيدته (أدافع) :

(لم أتمدد على كرسي القماش الملون/ في شرفة فندق صيداوي/ لم أنشد مطلعاً لجماهير بيروت/ هل قلت أطفالي؟/ أنا المحروم من شرف التفجر بديناميت الحب/ أنا أسير الحرب المتمتع بحق الانتخاب/ أنا المواطن المقيم دائماً على مجرود الزبالة/ هل قلت أطفالي).

وكما يقول أحد نقادنا المعاصرين عن الشعر الفسلطيني بإن أعظم إنجازات الشعب الفلسطيني عبر سنوات نضاله، ليست في استشهاد أبطاله، ولكن في إنتاج شعرائه، فالشهداء يتساقطون خارج حدود

القصيدة، لكن القصيدة تمنحهم الحياة مرة أخرى، فينتصبون بداخلها رمزاً جديداً لمزيد من الاستشهاد، لذا فالقصيدة الفلسطينية على الدوام تنكر مقولة إن الرواية هي ديوان العرب، فقصيدة فلسطين ديوان العرب وتاريخهم لأنهم بالفعل يعاصرون الحدث ويشاركون في صنعه، يقول سميح القاسم في قصيدته (قصيدة الانتفاضة) :

(تقدموا تقدموا !/ كل سماء فوقكم جهنم/ وكل أرض تحتكم جهنم/ تقدموا/ يموت منا الطفل والشيخ/ ولا يستسلم/ وتسقط الأم على أبنائها القتلى/ ولا تستسلم/ تقدموا/ بناقلات جندكم/ وراجمات حقدكم/ وهددوا/ وشردوا/ ويتموا/ وهدموا/ لن تكسروا أعماقنا/ لم تهزموا أشواقنا/ نحن قضاء مبرم).

الفصل الرابع

شِعْرُ العَامِيَّةِ فِي مِصْرَ..

صَلاَحُ جَاهِين أَنْمُوذَجًا

١ ـ ١ : شِعْرُ العامِّيَّةِ والمشْهَدُ الثَّقَافِي :

ثمة أسئلة تفرض نفسها بقوة على المشهد الشعري بوجهيه الفصيح والعامي، من أبرزها هل استطاع أن يغير الشعر واقعنا المعاش ؟ فضلاً عن سؤال الشاعر السوري الكبير والمفكر والمنظر أدونيس حينما طرح تصوراً عن وظيفة وفاعلية الشعر بسؤاله : ماذا يقدر أن يفعله الشعر ورجلاه قيود وعلى عينيه أسوار الظلام ؟. لكن يبدو المشهد غير ذلك، فالقصيدة العامية منذ فجر بزوغها وحتى نهضتها واستقرارها المتنامي تفرض نفسها على وقائع وإحداثيات المشهد السياسي والاجتماعي والثقافي، فالرغم من البدايات الشعرية للعامية لتي كانت تعبر فقط عن شقاء الكادحين من العمال والبسطاء والمعدمين وعذابهم اليومي، إلا أن هذه البدايات التي لم تكن أبداً تسير على استحياء في خوض الحياة الأدبية استطاعت أن تعبر حواجز هذا الاعتقاد القاصر والقديم إلى مساحات أكثر اتساعاً.

فقصيدة العامية كانت . ولا تزال . تعبر عن هموم وقضايا المواطن العربي وكذلك أحلامهم وتطلعاتهم بمجتمع أفضل، وشعر العامية كان متصدراً للمشهد السياسي تحديداً في مصر وقت فعاليات ثورة يناير

٢٠١١م، بل يستطيع المستقرئ للحياة الثقافية والأدبية في مصر أن يدرك على الفور مدى قوة القصيدة العامية في التأثير على المشاركين في الثورة المصرية وأن الثورة نفسها فجرت ينابيع الإبداع الشعري لدى شعراء العامية فكانت القصائد والرباعيات والأغنيات التي رددها الثوار في ميادين مصر المحروسة.

" اصحي يا مصر اصحي يا مصر

هزي هلالك هاتي النصر

كوني يا مصر وعيشي يا مصر

مدي إيدك وطولي العصر

اصحي وكوني وعيشي يا مصر

اصحى يا عامل مصر يا مجدع

وافهم دورك في الوردية

مهما بتتعب مهما بتصنع

تعبك رايح للحرامية ".

وشعر العامية استحق أن يكون أصدق سجل تاريخي للأحداث اليومية بوصفه التزاماً أخلاقياً واعياً ومنظماً، ينطلق في الأساس من كونه المكون الإبداعي المنحاز لفئات الشعب بغير استثناء أو تمييز، وهذا النمط الشعر تمكن من احتضان تفاصيل الحياة اليومية من مشكلات وحوادث وهموم وطموحات وطروحات أيضاً وقام بالتعبير عنها من منطلق تنويري وتثويري مبدع.

" القمح مش زي الدهب

القمح زي الفلاحين

عيدان نحيلة جدرها بياكل في طين

زي إسماعين

وحسين أبو عويضة اللي قاسى وانضرب

علشان طلب

جفنة سنابل ريها كان العرق ".

وإذا كان الشعر العامي لم ينل من الاهتمام النقدي أو الأكاديمي القدر الكافي والموازي لهذا الإبداع، فإن شهادة الشارع كفيلة بإبراز ريادة هذا النمط الإبداعي، وإذا كان الشاعر نزار قباني يطمح يوماً ما بأن يصير الشعر رغيفَ خبز، فإن القصيدة العامية بعفوية أدائها وبتفاصيلها اللغوية التداولية القريبة من لغة المواطن أوفت بهذا العهد والدور، فكانت القصيدة العامية الوطنية قريبة من الثوار قرب تحقيق أحلامهم، وقريبة من العشاق قرب قلوبهم المشتاقة، وقريبة من المجتمع وقضاياه المصيرية، بخلاف قصيدة الفصحى التي ظلت بمنأى بعيد نسبياً عن حياة الشاعر نظراً لغرابة المشهد الشعري داخلها أو لأن المناخ الثقافي الراهن لم يكن مهيأ لاستقبال خطاب لغوي مغاير لتسارع الحدث السياسي أو الثقافة العامة لأفراد المجتمع.

" إحنا العمال اللي اتقتلوا

قدام المصنع في أبو زعبل

بنغني للدنيا ونعلن

عناوين جرانين المستقبل ".

***

٢ ـ ١ : المَشْهَدُ الشَّعْرِيُّ بين الفصْحَى والعامِّيَّةِ :

منذ ظهور القصيدة العامية تحديداً على يد ابن عروس، وهي تواجه حرباً شرسة من النقاد واللغويين والأكاديميين الذين ارتأوا فيها خروجاً سافراً على قواعد اللغة أولاً، وعلى شرائط وضوابط الإبداع اللغوي ثانياً، وكثرت الندوات وورش العمل وامتلأت المؤتمرات أبحاثاً لدحض وتقويض سلطة شعر العامية، وجميعها بلا استثناء باء بالفشل، ليس لضعف الدراسات أو البحوث، أو لقوة وغلبة القصيدة العامية على شعر الفصحى، بل لما تمتعت به هذه القصيدة من ميزات انفردت بها دون غيرها من الأنماط الإبداعية، من أبرز هذه المزايا أنها لغة متمردة من غير صدام للمتلقي، حيث إن مفرداتها وتفاصيلها متداولة في السوق والشارع والمصنع والمتجر وليست لغة نخبوية استثنائية تحتاج إلى مكابدات ومحاولات لتأويل وتفسير النصوص.

" دمه يجري في العروق

يبقى واد مخلص جرئ

واد صريح

راسه تشبه للشاكوش

واجبال ما توقفوش

والزلازل والجيوش ما تكسروش

دم يجري يبقى شعب كبير.. كبير

يؤمر الأزمان تسير ".

فضلاً عن أن القصيدة العامية استطاعت أن تتجاوز البوح السردي الذاتي الذي سقطت فيه قصيدة الفصحى إلى حد الغرق، وحينما تجاوزت هذا الحد المنيع بين اللغة والمتلقي تطورت سريعاً لتستحيل تجربة غنائية ثم تجربة اجتماعية معبرة عن الواقع المتسارع. وشاعر العامية هو الأقرب للمتلقي حيث إنه لا يشعر بغربة مثلما يشعرها ويعايشها شاعر الفصحى البعيد بقصيدته وتفاصيلها عن لغة الشارع لذلك امتازت قصيدة العامية بالقرب والمشاركة في الهم والطرح الثقافي والاجتماعي لرجل الشارع وللنخبوي على السواء، ومزية أخرى لقصيدة العامية هي أنها تمثل رصيداً هائلاً من المكابدات والآلام والتجارب المريرة للبسطاء وهم العدد الأكبر من الشعوب، مما جعلها أكثر براءة وسذاجة بالإضافة إلى معرفيتها الشديدة.

" طالب بعدل ونور وحريه

وبهدمه للعريانه والعريان

وبراحه للعرقانه والعرقان

وبرحمه للعطشانه والعطشان

وبساعه للغلبانه والغلبان

كم إنسانيه يعيشها كالإنسان "

وينبغي الإشارة إلى أن مسألة إزاحة القصيدة العامية عن المشهد الشعري في مقابل الصعود الرسمي لقصيدة الفصحى أن شاعر العامية مناضل سياسي بالفطرة مما يشكل عامل إزعاج وقلق للسلطات وليس هذا بجديد بل إن تاريخ عبد النديم شاهد على مدى محاربة السلطات والأنظمة السياسية لشعر العامية من حيث سهولة ويسر وصوله إلى الناس بغير استلاب أو استقطاب. ولقد كان يظن كثيرون أن شعر العامية مجرد لهجات متهالكة، حتى جاءت ثورات الربيع العربي لتدحض هذه المقولة، لأنها كانت النمط اللغوي الإبداعي الأكثر قرباً والتصاقاً بإحداثيات وفعاليات هذه الثورات منذ اشتعالها الأول. وهذا ما يؤكد السبب الحقيقي في قمع السلطات السياسية لشعر العامية ومستقرئ التاريخ يدرك أن العصر العباسي قاوم كثيراً ظهور بعض الكلمات الشعبية في القصائد خوفاً من مدى سيطرتها على عقول الناس آنذاك. وحرصت الخلافة العباسية على الاستخدام النموذجي للغة الفصيحة التي كانت جزءاً من لعبة سياسية محضة.

" أنا لوحدي مفيش حاجة

مجرد اسم كاتبه في دفتر الأحوال

جدع ظابط بوليس فرحان

بنجمة يمين ونجمة شمال

يقشَّر موزة ويأشَّر

على المَحضَر

ويبعت عسكري يجيبني مع المُحضِر

وأصبح اسم يتكفن بكل لسان

مع السكان ".

وثمة مقارنة سريعة بين الشعر العامي وقصيدة الفصحى تتمثل في السردية، فالقصيدة الفصيحة هي سرد ذاتي، باختلاف شعر العامية التي عبرت جسور الذاتية إلى سرد جمعي، وأصبحت ذاكرة جماعية للأمة، وفرق آخر بينهما يتمثل في أنه حينما قررت المؤسسات الرسمية في احتضان ورعاية قصيدة الفصحى بوصفها نموذجاً مشرقاً لثقافة الأمة ومدى استنارتها، قرر الشارع العربي أن يكون الحاضن الأول والملاذ الشعبي والشرعي لقصيدة العامية البعيدة كل البعد عن رعاية المؤسسات الرسمية للثقافة، فصار الشارع هو مؤسسة الشعر وشعرائه.

٣ ـ ١ : الفيسبوك وشِعْرُ العامِّيَّةِ :

اليوم بلا جدال أصبح الفيس بوك أو شبكة التواصل الاجتماعي هو البيئة الشعرية الخصبة واسعة الانتشار لقصيدة العامية، وبدلاً من يسير الشاعر بقصيدته مرتاداً المقاهي والنوادي والمنتديات الثقافية لإلقاء قصيدته، اتخذ من هذا الوسيط الإليكتروني منصة شعرية يمكن من خلالها التفاعل والتواصل مع المهتمين بالشعر من متلقيين ونقاد، وربما صادفت

القصيدة العامية هوى الفيس بوك من حيث إن اللغة الأكثر انتشاراً عليها هي العامية وليست الفصحى، وهذا أسهم في تداول القصائد العامية ومشاركتها أكثر من مرة وإضافة تعليقات عليها أشبه بالجمل النقدية التقريرية.

وأضاف الفيس بوك بعداً استثنائياً على تداول القصيدة العامية، وهو البعد التفاعلي، كما أن القصيدة ساعدت في تكوين ذائقة جمالية لمستخدمي الفيس بوك، وصار كلتاهما القصيدة والشبكة التفاعلية تتمتعان بالإيجابية وفي خلق وعي جدبد بالإبداع لاسيما وأن الفيس بوك استطاع أن يصل الشباب بإرثهم الشعري العامي لبعض الشعراء أمثل بيرم التونسي وصلاح جاهين وعبد الرحمن الأبنودي وأحمد فؤاد نجم وسيد حجاب وغيرهم.

ولابد للنقاد الذين يمتلكون وجهة ونظرية مضادة للقصيدة العامية بوصفاً نتاجاً أدبياً غير شرعي مثلما ظن النقاد القدامى في قصيدة التفعيلة ومن بعده قصيدة النثر، أن يلقوا بالاً واهتماماً في أن الفيس بوك قد صنع سوقاً رائجة لهذا النمط والإنتاج الشعري، كما أنه أصبح متاحاً في التناول والتعقيب بدلاً من الذهاب إلى الصالونات والمنتديات الأدبية التي عادة من تقع تحت سلطة الناقد وسوطه أيضاً.

ولقد استطاع الفيس بوك أن ينقل أشعار رواد العامية المصرية إلى غير المهتمين بالشعر من الأساس، وذلك من خلال مشاركة البعض للقصائد والمقطوعات الشعرية التي تعبر عن حالات اجتماعية معاصرة مثل ظاهرة

أطفال الشوارع المنتشرة في مصر قبيل ثورة يناير حتى الآن، وكان الشاعر الرائد بيرم التونسي قد كتب في هذه الظاهرة منذ سنين بعيدة :

" يفوت أغسطس وسبتمبر، وجاي خريف

يقصف فروع الشجر لما يهب عنيف

والكون يلفه الظلام والريح صفيرها مخيف

وأنتم يا أطفال حيارى من رصيف لرصيف

والشمس تطلع عليكم بالدفا والنور

وتدوروا متفرقين ذي القضا ما يدور

في كل روضة الطفولة خدها ينباس

وأنتم خدودكم على سفح التراب تنداس

فايتكم الناس همل، وأنتم ولاد الناس

تتربوا من غير معلم أو بدون مصاريف"! .

١ ـ ٢ : صلاح جاهين.. ثائر العَامِّيَّةِ المِصْريَّةِ :

من الصعب أن يخطئ العقل وتحيد الذاكرة عن صلاح جاهين حينما يتم تناول ظاهرة الشعر العامي في مصر وتاريخها الضارب في القدم منذ العصر الفاطمي،وإذا أردت أن تعرف قامة ومكانة شاعر فعليك أن تعرف شهادة الشعراء عنه، لاسيما وإن كان من كبار شعراء قصيدة الفصحى المعاصرين وهو الشاعر الفلسطيني محمود درويش، الذي يقول عن صلاح

جاهين : " سنتسلح منك بما نشاء من وعود، سنختار من الأشجار أوفرها خضرة، سنأخذ منك ما يجعلنا أقوى وما يصل فينا ما انقطع من علاقات الفصول، وسنأخذ منك عبرة التطابق بين الأغنية والمغنى، لنشهد على براءة جيل من اختلال الشبه بين الواقع والمرآة وبين الإرادة والأداة، ولنبقى قريبين حتى التلاشي من جوهر الشعر ومن جوهر مصر ".

ويواصل الشاعر الكبير محمود درويش حديثه عن الرائد صلاح جاهين بقوله : " صلاح جاهين الشاعر الذي قال نيابة عنا ما عجزنا عن قوله بالفصحى، هو الشاعر الذي قال لنا ما عجزت العامية عن قوله بالعامية، الشاعر الذي حل لجمالية الشعر ولفاعليته العقدة الصعبة : وعورة المسافة بين لغة الشعر ولغة الناس وما بينهما من تباين والتحام".

إن صلاح جاهين يمثل مجموعة من أسئلة الشعر المختزلة في قصائد شعرية تحمل في قسوة ومرارة احتمالات إجابتها أيضا، وأصدق ما يمكن توصيف الرائد صلاح جاهين بأنه آلة تصوير تتكلم وتقص وترسم وتحكي وتفضفض بكل ما تلتقطه من صور ومشاهد، وهذه المزية التي انفرد بها جاهين جعلته بغير منافس لصيق الصلة بهموم المواطن والشارع والمجتمع المصري والعربي على السواء.

" لقيت في جيبي قلم

قلم رصاص، طول عقلة الصابع.

معرفش مديت إيدي عايز إيه.. راح طالع

أصفر ضعيف ضايع

وما بين تراب دخان، وقشر سوداني، كان مدفون،

معرفش رايح فين، لكن ماشي

والليل عليا وِع البلد غاشي

ليل إنما ليل أسود الأخلاق

ليل، إنما عملاق

أسود سواد خناق،

أسود، كمليون عسكري، بستره خفاشي،

وجزمة ضباشي ".

٢ ـ ٢ : الفِعْلُ السِّيَاسِيُّ عِند صَلاح جَاهِين :

ولقد جاء اختيار صلاح جاهين كتابة القصائد العامية اختياراً محسوباً ومنضبطاً رغم توغل الإبداع فيها، ذلك لأن ظهور صلاح جاهين جاء مرهوناً بحركة المد الثوري والانتفاضة الشعبية المؤازرة لحركة ضباط ثورة يوليو **١٩٥٢**، وما تلتها من مشاهد ثورية وقومية مثل العدوان الثلاثي على مصر مروراً بنكسة يونيو **١٩٦٧** ووصولاً لنصر أكتوبر المجيد سنة **١٩٧٣**. فمثلما انتفض الشعب وجيشه منذ ثورة يوليو **١٩٥٢** في الشارع طلباً للحرية انتفضت كلمات صلاح جاهين داخل قصيدته معلنة تحرراً الكامل من الفعل اللغوي الصارم، ومن بطش النقد الذي يقف للشاعر وللشعر بالمرصاد، ومثلما كانت الثورات المصرية تمثل نوعاً من جسارة الموقف والفعل فإن صلاح جاهين أراد لنفسه دوراً موازياً لهذه

الجسارة معتمداً على موهبته الفريدة في الاكتشاف اللغوي للمشاعر والعواطف ورصد الهموم والتطلعات أيضاً.

" ثوار.. ثوار ولآخر مدى، ثوار

مطرح ما نمشي.. يفتح النوار

ننهض في كل صباح، بحلم جديد

ثوار، نعيدك يا انتصار، ونزيد

وطول ما إيد شعب العرب في الإيد

الثورة قايمة، والكفاح دوار ".

وتبلغ ذروة الفعل السياسي في قصائد جاهين في قصيدته ذائعة الصيت والانتشار وكأنها أبجدية الشعر العامي في العصر الحديث (على اسم مصر)، ففي هذه القصيدة الماتعة استطاع جاهين أن يربط بين الفعل الشعري والفعل السياسي في منظومة لا تنفك، وجاهين في القصيدة يجتهد في كسر القوالب التقليدية الجامدة ويستعين بموهبته الغنائية ليس من زاوية الطرب والغناء والإنشاد، بل من زاوية امتلاك ناصية الذائقة الموسيقية التي تنتفض بها كلمات القصيدة، وسئل فؤاد حداد مرة عن صلاح جاهين كما يروي ذلك مُحَمَّد بغدادي فقال في إيجاز شديد : " لو لم يكتب جاهين أي شئ فيكفيه أنه كتب (على اسم مصر).

واستثنائية قصيدة (على اسم مصر) من كونها كُتبت في أعقاب نكسة يونيو العسكرية ١٩٦٧، وبدايات حرب الاستنزاف، وفي الوقت الذي

كان فيه الشعب المصري يجاهد في محو كل آثار الهزيمة العسكرية كان جاهين مقاتلاً بصورة أخرى ومجاهدا على المستوى النفسي من حيث تضميد الجراح والعوار النفسي الكامن في صدور الشعوب العربية وليس الشعب المصري وحده.

على اسم مصر التاريخ يقدر يقول ما شاء

أنا مصر عندي أحب وأجمل الأشياء

بحبها وهي مالكة الأرض شرق وغرب

وبحبها وهي مرمية جريحة حرب

بحبها بعنف وبرقة وعلى استحياء

واكرهها وألعن أبوها بعشق زي الداء

واسيبها واطفش في درب وتبقى هي في درب

وتلتفت تلاقيني جنبها في الكرب

والنبض ينفض عروقي بألف نغمة وضرب

على اسم مصر ".

ويلجأ الشاعر الاستثنائي قي أبجديته الاستثنائية (على اسم مصر) في تبرير أسباب حبه وعشقه لهذا الوطن، وأنه مع كثيرين يشتركون في تفاصيل هذا الوله بالوطن والإيمان بنصرته :

" مصر النسيم في الليالي وبياعين الفل

ومرايه بهتانة ع القهوة.. أزورها.. وأطل

ألقى النديم طل من مطرح منا طليت

وألقاها برواز معلق عندنا في البيت

فيه القمر مصطفى كامل حبيب الكل

المصري باشا بشواربه اللي ما عرفوا الذل

ومصر فوق في الفراندة واسمها جولييت

ولما جيت بعد روميو بربع قرن بكيت

ومسحت دموعي في كمي ومن ساعتها وعيت ".

٣ ـ ٢ : الرُّبَاعِيَّات.. هُنَا مدِينَةُ الفَلسَفَةِ :

إذا أردت أن تتعلم الفلسفة بغير معلم أو حتى من غير تعب العقل وإرهاق العين والذاكرة بكتابات سقراط وأفلاطون وأرسطو وغيرهم من الفلاسفة فعليك أن تهرع بخطى ثابتة ووئيدة نحو رباعيات صلاح جاهين، فهي تجربة فلسفية كاملة استطاع من خلالها أن يرصد موقفاً إنسانياً أشبه باللغز أو المشكلة فيعرضها بصورة تقريرية أو استفهامية ثم يكشف عن حلها بصياغة إبداعية فريدة ميزت إبداعاته عن غيره من الشعراء.

" مع إن كل الخلق من أصل طين

وكلهم بينزلوا مغمضين

بعد الدقايق والشهور والسنين

تلاقي ناس أشرار وناس طيبين ".

ولاشك أن الرباعيات تمثل تلك لأسئلة الغامضة التي أشرنا إليها في مقدمة هذه الدراسة، وهو في رباعياته يبدو أنه يصارع مقولة أدونيس الشعرية السابقة وأن الشعر بحق قادر على التغيير بقدر قدرته على دفع التأمل والتفسير والتأويل، وأن الرباعيات الشعرية كفيلة بإماطة اللثام عن العين غير القادرة على الإبصار وعلى الأرجل المؤهلة للقيد.

" ضريح رخام فيه السعيد اندفن

و حفره فيها الشريد من غير كفن

مريت عليهم.. قلت يا للعجب

لاتنين ريحتهم لها نفس العفن

عجبي !!! "

(وحين أدركت المعنى

تحررت

مارست طقوسي بانعتاق

انطلقت نحو ذاكرتي

بذراعين مفتوحتين

تيقنت أن الصدق وريد المحبة

وأن بمن هم مثلي

يتحقق الكمال).

الفصل الخامس

الجسد أيضاً يثور.. عيون غائرة تأبى الارتواء

(قراءة غير استثنائية في ديوان خلود المعلا)

هناك قاعدة نقدية تفيد أن التحول الأساسي في الشعر العربي المعاصر يشير عادة إلى ما يسمى بالحساسية اللغوية الجديدة، أو ما يعرف بالحداثة، وهذه الحداثة هي التي قامت بفصل عالم النص الشعري عن مرجعية عالم الواقع الفيزيقي والاجتماعي المحيط، بحيث إننا لا نستطيع أن ندعي بأن الشاعر يريد كذا أو يقصد كذا، كما أن النقد المعاصر دائماً ما يؤكد أن شعراء الحداثة الشعرية بعيدون كمال البعد فيما يسطرونه من كلمات عن صور وتشكيلات الواقع الفعلي.

من ناحية أخرى فإن شعراء الحداثة الشعرية يقيمون عالماً افتراضياً موازياً لعالم الواقع، وربما ينفصلون عنه انفصالاً تاماً من حيث مواد وأدوات التشكيل، ومن حيث الاستهداف، وإذا كان هذا الانفصال غير المبرر بين العالمين " عالم النص " و " عالم الواقع " كانا يتعانقان منذ المحاولات الأولى لشعر الحداثة، فإن خلود المعلا في ديوانها " دون أن أرتوي " الصادر عن سلسلة كتاب مجلة دبي الثقافية العدد السادس والخمسين تحاول جاهدة قطع حالة الانفصال تلك، بل وتبدو خطوط الاتصال بين العالمين واضحة لا مجال للشك فيها.

والديوان في مجمله حالة استثنائية رغم إعلان صاحبته أنها شاعرة غير استثنائية، وهذه الاستثنائية تبدو من خلال تعدد الأصوات والحالات في قصائد الديوان، وهو ما نحاول الكشف عنه بإيجاز لضيق المساحة والمقام دون رصد العلاقة بين الشاعرة والنص، إنما الإشارة السريعة إلى العلاقة بين النص ذاته وبين مجتمعه.

فالنص نفسه " دون أن أرتوي " يتداخل فيه صوتان رئيسان هما صوت الحضور الجسدي، وصوت الحضور الأنثوي البارز في قصائد الديوان، وهذان الصوتان يقيمان علاقة فريدة ومميزة ؛ وهي علاقة التوازي والتحاور في آن واحد، مثلهما مثل الجوقة والممثلين في عالم النص الشعري المسرحي اليوناني، حيث تصف الجوقة ما لا يمكن إظهاره بالأداء التمثيلي. وما ينبغي أن نلفات إليه النظر هو أن الحضور الجسدي في النص وظف في أكثر من وظيفة ووضع في أكثر من موضع، لأنه باختصار . الحضور الجسدي . قام بأكثر من دور وكل دور تضمن دلالة متعددة، اختلفت عن سابقتها في شعر الحداثة النسائي الذي كان يصر على جعل الحضور الجسدي للمرأة ظلاً غير واضح المعالم والتشكيل.

لكن الحضور الجسدي عند خلود المعلا في ديوانها " دون أن أرتوي " يتجلى لغوياً، وهي في ذلك تسعى خلود المعلا إلى تكريس وتحقيق رؤيتها للعالم والمجتمع، وهذا الحضور يمكن رصده من خلال الإشارات الشعرية التالية:

(أنعم في التمدد/ عارية من إصاباتي القديمة/ أحرك جسداً في الخفاء/

فأجدني خارج المكان/ توجع القلب/ لأنام طويلاً/ أستلقي وحيدة/ وهذا الجسد ما زال بارداً/ لن أتمدد على فراش/ أتكور في سريري/ أنكمش في قميصي الليلي/ أمرن حنجرتي على الصراخ/ يصير الجسد نجمة/ يليق بجسدي أن ينام مستسلماً لخواء الحواس).

وفكرة الإمساك بشبكة من الكلمات المرتبطة بفعل الجسد وحركته تعتبر نقطة انطلاق لدلالة النص الشعري عند خلود المعلا، فدائما تظهر حركة الجسد الذي يأبى السكون، لذا فنجد صوت الفعل المضارع بازغاً وواضحاً عندما يقترن بالجسد، بالإضافة إلى أن حضور الفعل المضارع المقترن بحركة الجسد تغلب عليه صيغة المتكلم وهو الملمح الذي غلب على سياق النص اللغوي في نصفه الأول :

(أغمض/ أتكور/ أنكمش/ أنهض/ أخرج/ أتوسد/ أنكشف/ أتفتح/ أغسل/ أنام/ أنتشي/ أتلعثم/ أركض/ أتزين/ أنهض/).

إذا يمكننا رصد حالة الجسد في نص خلود المعلا الشعري بأنه يثور دائماً وأنه رفيق اللحظة الآنية لواقعه الحالي لا يجتر ذكريات فائته إلا ليؤكد حالات شديدة الحضور الوقتي وهذه الثنائية لا تمثل ضدية أو نوعاً من التعارض، وهذه الثنائية تمثلها قصيدة " أرق " :

(وحين أدركت المعنى

تحررت

مارست طقوسي بانعتاق

انطلقت نحو ذاكرتي

بذراعين مفتوحتين

تيقنت أن الصدق وريد المحبة

وأن بمن هم مثلي

يتحقق الكمال).

وكما كان للفعل الماضي حضور، فإن له حضور مماثل لحضور الحدث المضارع الذي يشكل فعل الحركة والاستمرار دون تعقيد أو تركيب لغوي يثير الغموض كما في باقي شعر الحداثة، وهذان الحضوران يتطلبان متابعة مستمرة لإدراك فعل الجسد الذي يمكن القارئ من فهم وتأويل النص الشعري :

(حاولت أن أحمي مخيلتي

فتحت النوافذ

الكون بدا محيطاً من أرق

ودون أن أنتبه

بدأت أنبش تفاصيلي بحدة

أرسم أسئلة على شكل بيوت).

وهي بذلك تحاول أن تكسر الصورة الصريحة الكلاسيكية في استخدام الفعل الماضي المرتبط بالجسد والذي يشير إلى حالة ومقام السكون، وذلك

عن طريق تزاوج الكلمة الماضية بمفردة مستمرة نشطة : (حاولت أحمي/ بدأت أنبش/ أرسم).

ومثلما كان صوت الحضور الجسدي، وحضور التزاوج بين استخدام الفعل في صيغتيه الماضي والحاضر أكثر تميزاً ووضوحاً في نص الشاعرة خلود المعلا، فإن الصوت الأنثوي أو ما يعرف بالحضور الأنثوي كان على مقربة من هذا الحضور السابق، فالنص لا يقدم شخصاً غائباً نتلمس أصداءه من مفردات ذات خصوصية، تتصف بالسرد الرتيب والذي يقمع بدوره كل محاولة لظهور الذات أو إحدى صوره.

ولكن يبدو الحضور الأنثوي في النص واضحاً ومجسداً لمراحل التطور السردي غير الرتيب والذي أصبح ـ السرد ـ ملمحاً رئيساً لقصيدة النثر المعاصرة، وعادة ما تحاول الشاعرة ـ أية شاعرة ـ أن تعيد صياغة الشكل الهرمي لعلاقة المرأة بمجتمعها وغالباً ما تكون صورة هذه العلاقة مستترة غير واضحة مستخدمة فيها لسان امرأة أخرى غير لسان الشاعرة نفسها، بل لعل النصوص الشعرية النسائية المعاصرة تتستر خلف أقنعة وهي تحارب المد الذكوري في المجتمع، أما النص الشعري عند خلود المعلا فهو ليس في حرب شرسة مع هذه الذكورية الطاغية والتي تمارس قمعاً ثقافياً داخل النص، ويبرهن على ذلك حرص الشاعرة على وجود صيغة المتكلم بشكل صريح، مع قوة الكلمات التي تفيد محو التبعية وحالة القمعية تلك:

(هكذا حرة تماما/ أجتاز الحدود التي يرتبها الآخرون/ أتحرر من محارتي/ سأخرج من هذا العالم بجناحين شفيفين/ أحب الأشياء التي أبتدع أسماءها

لأنها تشبهني). وهذا الحضور أيضاً يظهر في اختيارعناوين القصائد نفسها والتي تؤكد تحقق الذات الأنثوية بلا منازع أي بلا غياب لتلك الذات فنجد قصائد تحمل أسماء مثل : (حرة تماما/ مسيرتي الجديدة/ محبتي دائماً/ هزيمة تليق بقلبي/ لا يسمعني أحد/ البيت كما عاهدناه/ وهكذا افترقنا/ كل عام وأنا/ حين أقرر النهاية/ هكذا أحيا أسطورتي/ لأنني/ مدفوعة بمحبتي).

بقي إلى أن نشير إلى الملمح الرئيس في نص الشاعرة خلود المعلا والذي أسهب بعض النقاد في التنويه عنه وربما محاولين رصد هذا الملمح الذي نقصده بالمعجم الصوفي، وليست الحالة أو المقام. فالنص الشعري يؤكد بطول قصائده المتعددة على استنطاق المفردات اللغوية التي عادة لا تخرج عن المعجم الصوفي، وهي في استخدامها لهذه المفردات ربما تحاول أن تنأى قليلاً عن المشهد الاجتماعي الذي يبدو واضحا من أول قصائد الديوان وأن الشاعرة ليست بمنأى عن واقعها ومجتمعها ولا ترتدي أقنعة وهمية تواجه به مجتمعها.

ولأن خلود المعلا تملك حضوراً ذاتياً سواء على مستوى الاستخدام الجسدي للمفردات، أو من حيث حضورها الأنثوي والأفعال التي ترصد حركتها فهي تجنح إلى عالم متصوف يسمح من جديد بإعادة ظهورها بغير تستر أو غياب، فنجد ألفاظ وعبارات شعرية تعود إلى معجمعها الصوفي مثل : (والزمن سرقك من غرفتي/ تطفو الروح/ سأرفع أسدال كعبتي/ هكذا أكشفني/ وهذا الفجر فاتحة أمري/ أجمع فضائل الوجود/ حاملة مشكاة فيها نوايا سماوية/ أصعد إلى السماء أتباهى في صعودي/ إنه العدم

السرمدي).

وهذا ونستطيع أن نجمل قراءتنا غير الاستثنائية لشاعرة تبدو بنصها الشعر استثنائية أنها مهتمة جد الاهتمام بصورة المرأة والإعلان عن بوحها الصامت منذ سنوات ضاربة في الأزل، وهي تدعي عبر الديوان القيام بدور البطولة متجنبة القمع الذكوري الذي يبدو باهتاً لا نلتمسه إلا في لحيظات شعرية بسيطة وسريعة، وكأن الشاعرة أرادت أن تهرب بعيداً عن سجن القصيدة النسائية المعاصرة والتي تجعل استهداف القصيدة موجهاً نحو الرجل الذي يقاصمها المجتمع بل يقتنص الجزء الأكبر منه، كما أن النص الشعري عند خلود المعلا يدعو القارئ دائما لكي يكون واعياً بقيمة الوعي تجاه المفردات التي تشكله ـ النص ـ وأن استخدامها يقيم علاقة متقاربة بين الشاعر والمجتمع بخلاف النصوص المعاصرة التي تفصل عالم النص عن عالم الواقع.

الفصل السادس

النَّصُّ المتَشَظِّي..

(مُقَارَبَةٌ نَقْدِيَّةٌ لاقْتِنَاصِ أدُونِيْس ومَشْرُوعِهِ الشِّعْرِيِّ)

ـ تَجْدِيْدُ الخِطَابِ.. مِنْ الفِكْرِ الدِّيْنِيِّ إلى الطَّرْحِ الشِّعْرِيِّ :

منذ سنوات يمكن التقاط عددها على أصابع اليد الواحدة بزغت عدة دعاوى مفادها تجديد الخطاب الديني لاسيما في الدول التي مرت عليها نسائم الربيع الثوري مثل مصر وسوريا واليمن وليبيا وإن كانت مصر على وجه الاختصاص والتحديد هي التي لجأت إلى ممارسات رسمية وسيادية لتجديد هذا الخطاب الديني بما يتواكب مع متغيرات العصر الآني وتأرجح الأيديولوجيات المتزامن مع فعل الثورة ذاته. وتبارى علماء الدين ورجال الفكر ورواد التنوير والاستنارة في تحديد معالم هذا الخطاب الذي ينبغي أن يعي ثمة متغيرات جديدة على تلك المجتمعات ولا يزال هذا الاجتهاد قائما حتى وقتنا المعلوم.

وفي صدد الحديث عن خطوات إجرائية تستهدف تجديد الخطاب الديني الذي يسعى إلى تفكيك الخطاب الموازي له والمتمثل في خطاب العنف والتطرف والإرهاب، قلما نجد أصواتا تتعالى أو مؤتمرات تتهادى بتوصياتها لتعلن ضرورة تجديد الخطاب الشعري، أو بالأحرى الطرح الإبداعي المتمثل في ديوان العرب أعني القصيدة وأقصدها.

وبرغم دعوات كبار نقاد الشعر المعاصرين من ضرورة الاهتمام بالشعر العربي لأنه يعاني بعض العثرات الأمر الذي دفع بالرواية لتكون ديوان العرب الجديد ورايتها المرفرفة على الاستدامة والدوام، إلا أنني أتيقن من انتفاء أية دعوات أو صيحات نقدية تتعلق وترتهن بحتمية تجديد الطرح الشعري وتطوير القصيدة، وهذا ليس بقصور في أدائهم النقدي، بل لأن ثمة شعراء استطاعوا أن يقتنصوا وحدهم حداثة القصيدة وإحداثياتها المتمثلة في ثورة الشكل والمضمون، الأمر الذي دفع بهم أولا للوصول بالقصيدة إلى مراحل استباقية نتيجة روافد متعددة منها استلهام التراث لاسيما النصوص الصوفية المتمثلة على وجه التحديد في نصوص الحسين بن منصور الحلاج، ومحي الدين بن عربي، وعبد الجبار النفري، وعمر بن الفارض نظرا لنصوصهم الموغلة في الرمزية والإغراق في المضامين الغامضة وهي السمات التي تميز بها معظم شعراء الثورة الشعرية التي انفرجت في ستينيات القرن المنصرم. ومن الروافد أيضا كفاءة الشعراء في الاطلاع الجيد والدقيق على التجارب الشعرية الرائدة في العالم الغربي (أوروبا على سبيل المثال)، وهذا الاطلاع الواعي مكن هؤلاء الشعراء في إنتاج طرح شعري جديد يبدو مغايرا للحالة الشعرية السائدة آنذاك.

ومن هؤلاء الشعراء الذين أحدثوا الثورة الشعرية القائمة بالفعل على أيامنا الراهنة أنسي الحاج ومُحَّد الماغوط وأدونيس، هؤلاء وغيرهم مما يصعب حصر أسمائهم وسردها هم أصحاب ربيع الثورة الشعرية في ديواننا العربي المعاصر، وبغض النظر عن تقييم تجاربهم الشعرية التي لو عاصرها أمير الشعراء أحمد شوقي وحافظ إبراهيم وعباس محمود العقاد لأصيبوا

بانتكاسة لغوية وفنية لا لخلل النص الشعري عن رواد الحداثة العرب؛ بل لأن تلك النصوص الشعرية التي هي في مظانهم الأدبية تسمى قصائد شعرية حسب ما تعودوا منذ أشعار امرئ القيس ولبيد وطرفة بن العبد وعمرو بن كلثوم، وأن ما يسمى بالنص أو الخطاب هو بالفعل ثورة إبداعية وخطاب جديد لا يحتاج بالضرورة إلى تجديد، اللهم سوى تغيير في المعالجة المعاصرة للشعراء الحاليين الذين لم يستطيعوا بالفعل الفكاك من الشَّرَك النصي لشعراء الحداثة الرواد.

ـ فِي مُوَاجَهَةِ دِيكْتَاتُورِيَّةِ النَّصِّ :

عندما يتعامل المرء ناقدا متخصصا كان أم قارئا مهتما بالشعر فهو يخضع للعرف الشعري السائد رغم إبادته أكاديميا بأنه شريك أساسي في النص، وأنه بالفعل لم يعد متلقيا سلبيا لتفاصيله التي شكلها الشاعر، بل يضيف من ذاكرته إحداثية في مشهد شعري أو لقطة تصويرية معينة ما يرتبط بتفاصيل أوردها الشاعر حسب تجربته الخاصة، وهو أيضا يقوم بدور القاضي أو ممثل الادعاء الجنائي الذي يسعى للإيقاع بالمتهم عن طريق التناص الشعري أو بأية ملامح شعرية مشتركة بين النص الحالي ونصوص شعرية مشابهة إما من ناحية المضمون أو الصورة الشعرية بألفاظها وتراكيبها.

لكن في ضوء الشاعر الدمشقي علي أحمد سعيد المعروف بصياغته النهائية بأدونيس فأنت محكوم طوعا أو كرها بديكتاتورية نصية لا يمكن الفكاك منها أو الوقوع في شراك شعرية أخرى غير النص الموقع باسمه. هذا

ليس من باب المبالغة بل من سبيل المغالبة التي امتلكها أدونيس واحترف أدوات شعرية وتقنيات أسلوبية فريدة ومتنوعة تتسم بالأصالة أي الجدة والمرونة بقدر ما استطاعت نصوص أدونيس الشعرية أن تتفرد بعدم التكرار، وكأن أدونيس نفسه تجربة شعرية لا تقبل التكرار، هذا الانفراد هو الذي كشف العشرات من الشعراء الذين حاولوا أن ينتهجوا مسلك أدونيس الشعري فكتبوا على نهجه لكنهم لم يتمكنوا من تقنياته وأدواته الشعرية فكان سقوطهم حتما مقضيا.

وإذا كان الشاعر المصري صلاح عبد الصبور تستطيع أن تتناول قصائده بمناهج نقدية قديمة ومتداولة بحكم وضوح نصوصه التي لم يلجأ فيها إلى التضمين الغامض، وأيضا الشاعر أمل دنقل المعروف بشاعر الرفض يمكن للقارئ العادي أن يتناول شعره في ضوء معطيات حاكمة مثل استحضار الشخوص التاريخية والرموز السياسية مع لغة خطابية كاشفة،أو على سبيل المثال نزار قباني الذي يكاشفنا بصورة سهلة ويسيرة للشعر بغير مقاومة نقدية تلقي بعقدها الأكاديمية على شعره، فإن نص أدونيس الذي يحمل عمقا فلسفيا في الطرح اللفظي وبكارة متجددة في اللغة الشاعرية وباعتباره ثورة إبداعية عصية على المراس والتكرار فإن حضور النص في وعي المتلقي يمثل ديكتاتورية نتيجة جفاف توقع القارئ لما يفجؤنا به أدونيس.

وشعراء عصر أدونيس أنفسهم يمتلكون الشجاعة في الإعلان والمصارحة بصعوبة فك شفرة النص الأدونيسي لما ينتاب هذا النص من قلق مستدام ومتزامن لحالة الشاعر سواء الإبداعية أو السياسية ونظرا لأنه

يمثل أحد رموز التنوير الفكري في عالمنا العربي المعاصر فإن التنوير من أبرز سماته القلق المستمر طمعا في التجويد والإتقان ومواكبة متغيرات العصر الفكرية والفنية. وقبيل الولوج في تفكيك نص أدونيس الشعري ومشروعه الإبداعي يمكن تفسير ديكتاتورية نصه الشعري من خلال زوايا ثلاث ؛ كونه في الأصل أكاديميا امتهن العمل بالتدريس الجامعي فترة من الزمن مكنته من التقعيد اللغوي والاعتماد على مواضعات لغوية رصينة تختلف عن لغة الشعر عند نزار قباني أو محمود درويش وسميح القاسم على سبيل المثال، فضلا عن كونه أيضا رساما تشكيليا لم يعد مضطرا ليشرح ويفسر للرائي لوحاته لأن الفنان التشكيلي يماثل البحر الذي لا يضطر لتفسير موجه ودواماته المائية. والزاوية الأخيرة التي تفسر لنا ديكتاتورية النص لدى أدونيس أنه منذ البدايات يسعى ليؤسس امبراطورية شعرية استثنائية خاصة به، واستطاع مجتهدا أن يستحيل من دور الشاعر تدريجيا إلى أدوار أخرى منها المنظر والمفكر والتنويري كل هذا داخل منظومة واحدة وهي القصيدة أو حسب المصطلح النقدي الذي يناسب طرحه الإبداعي المعروف بالنص أو الخطاب.

ـ إحْدَاثيَّاتٌ شِعْرِيَّةٌ جَدِيْدَةٌ :

حينما يطالع القارئ أو الناقد ـ فلا فرق بينهما وهما بصدد نصوص أدونيس ـ مشروع أدونيس الشعري فإنه بالضرورة يقف عند ثمة علامات وملامح تشكل مجمل هذا المشروع الشعري الطويل الممتد قرابة الأربعين عاما، ويمكن تحديد أولى العلامات في الصوت الشعري المتفرد ؛ حيث إن

أدونيس دوما يعبر بخصوصية شديدة عن كونه مفكرا ومنظرا وفي بعض الأحايين مؤرخا دون ضوابط تحكم عملية التأريخ لديه، هذا الصوت رغم أنه يشترك مع غيره في تلك التيمة الإبداعية إلا أن أدونيس يسعى ألا يشاكل أحدا فيه، وخير دليل على ذلك ديوانه الموسوم بالمطابقات والأوائل، والذي تتصدر صفحة غلافه عبارة " صياغة نهائية " بجوار اسمه، وكأنه يريد تقعيد الاسم الذي اختاره لنفسه أولا، ثم يدعمه كأحد رواد شعر الحداثه كما جاء في ثنايا الديوان بصياغة نهائية للقول الشعري ذاته.

يقول أدونيس معبرا عن الصوت الواحد في قصيدته الطويلة " قصيدة ثمود " : (يحدث أن أتقاطع مع ميدان/ كاعرش/ ومع خلفاء/ مع عمال للخلفاء وأنصار/ وأرى كيف يكون التاريخ جليدا/ أو زرنيخا، يحدث أن أتحول/ أحيا/ نسغا بريا/ أمشي في حشد).

وبرغم أن تفاصيل المشهد الشعري يبدو جماعيا إلا أن حضور أدونيس الفرد يظل طاغيا بدلالة فعل المضارع الذي يتسيد القصيدة بأكملها وليس هذا المقطع رغم أن القصيدة في عمومها تتناول حدثا تاريخيا قديما إلا أن ارتكاز أدونيس على الفعل الماضي لا يأتي اعتباطا أو من قبيل الاستخدام اللغوي الطارئ، بل هو اعتماد على دلالة حاضرة واستشرافية تمكنه من الحضور الشعري المستدام. يقول أدونيس :(ولهذا/ يتغير شعري كالأشياء/ ولهذا/ أسكن زوبعة الأشياء/ يحدث أن أستسلم للطرقات/ فأهبط في قيعان/ وأجاور أغصانا، أو أتعب مثل رماد/ بحثا عن أشباهي).

وتبدو أن تقنية الاعتماد الشعري على الفعل المضارع بوصفه معادلا

موضوعيا للاستشراف الذي يمتلك صكه الشاعر منفردا هي فكرة معرفية في الأساس، وهي الفكرة التي اعتمد عليها الكثير من المتصوفة في الإسلام وهذه الفكرة مفادها باختصار هي ما أشار إليه الغزالي بقوله : المشهد هناك لمن يريد أن يراه. وما دمنا قد تطرقنا إلى تخوم الحديث عن التصوف والمتصوفة فلا يمكن التغافل عن رافد رئيس وأساسي يشكل المصدر الملهم لنصوص أدونيس الشعرية حتى هو أفاض في ذلك وسطر كتابا بعنوان الصوفية والسريالية وكأنه لا يريد أن يدفع بتهمة التأثر بالرافد الصوفي في كتاباته الشعرية أو النثرية على حد سواء.

ـ الرَّفْدُ الصُّوفيُّ في نَصِّ أدونيس :

مكن الرافد المتمثل في الطرح الصوفي نصوص أدونيس الشعرية استثنائية خاصة، بحيث أصبحت القصيدة لأول مرة في تاريخها أحد الأنساق المعرفية وليس فقط صورة أدبية إبداعية فحسب، وتمثلت تجليات الطرح الصوفي في نصوص أدونيس ودواوينه في علامات أيضا منها استخدام الحرف بديلا عن إيقاعات الخليل المكرورة، هذا الاستخدام منح للنص جرسا موسيقيا وقنصا لغويا بارعا، يقول في قصيدته " بابل " : (أعلو وأفكر في التشبيه وأنأى/ لا أحتاج إلى ذروات/ شغفي أن أتواطأ مع أمواج مع كلمات/ لا أملك إلا أن أقتلها/ في عادة وجهي).

وقراءة أدونيس العميقة للتراث الصوفي منحته فرصة التعلق بمداراته، وهذا جعل من القصيدة لدى أدونيس إما تجربة أو مغامرة، وكلتيهما حالة استثنائية يستخدم فيها الشاعر تقنياته التي اصطنعها لنفسه، وهذه المغامرة

هي التي منحت لأدونيس ونصوصه مصطلح القصيدة الومضة، أي الولع بمشهد قصير يحمل نسقا معرفيا يمكن الإطالة في تأويله وتفسير مضامينه وهي السمة المعروفة في الطرح الصوفي بالرمزية المعقدة. يقول أدونيس في قصيدة " أول الصدق " :(قافلة لوحت وغابت/ وانطفأت بعدها البيوت/ لنعترف أننا نموت. ويقول في قصيدة أخرى بعنوان " أول الفضاء " : جسد الأرض يستنبئ النار/ والماء أقداره المرجأه/ ألهذا تصير الرياح نخيلا؟/ ألهذا يصير الفضاء امرأه ؟).

والقصيدة الومضة هي سر شغف الكتابة الذي يتمتع به أدونيس ولا يزال، وهو السر الذي يجعله دوما في حالة خصام مستمرة مع التراث مثلما كان الطرح الصوفي دوما، ولعل أدونيس يتشابه إلى حد كبير من خلال نصوصه الشعرية مع نصوص المتصوفة في أن كلا النصين يقفان على الشاطئ الآخر من الأبجدية التداولية، فإذا كان معظم أقطاب الصوفية في التاريخ الإسلامي لديهم ثمة اعتراضات على كتابات السلف الفقهية، فإن أدونيس أيضا يقف معارضا لسابقيه، فهو يقول عن أحمد شوقي ومحمود سامي البارودي وحافظ إبراهيم " أضافوا إلى القديم قديما "، هذا التشابه والتماثل وتلك المشاكلة هي التي جعلت علاقة أدونيس باللغة علاقة احتمالية تقبل النحت اللغوي وتكرس لثقافة الاشتقاق غير الخاضع للقياس أو السماع اللغوي المعتمد عند العرب. إذن يمكننا الفصل في القول بإن الرافد الصوفي لشعر أدونيس أمكنه باقتدار وريادة تحرير المفردات اللغوية، وأيضا أصيب بالداء الذي أصاب النصوص الصوفية أيضا وهو إغراق النص في السردية، وتتمثل السمات السابقة التي تم

ذكرها مجتمعة في قصيدته " قبر من أجل نيويورك " :(كنت لا أجد فرقا بين جسد برأس يحمل أغصانا نسميه شجرة، وجسد برأسٍ يحمل خيوطاً رفيعة نسميه إنساناً. واختلطت عليَّ الحجرة والسيارة، وبدا الحذاء في الواجهات خوذةَ شرطي والرغيفُ صحيفة توتياء. مع ذلك، ليست نيويورك لغواً بل كلمة. لكن حين أكتب: دمشق، لا أكتب بل أقلّد لغواً. دال ميم شين قاف... لا تزال صوتاً، أعني شيئاً من الريح. خرجت مرةً من الحبر ولم تعدْ. الزمن واقف حارساً على العتبة يسأل: متى تعود، متى تدخل؟ كذلك بيروت القاهرة بغداد لغوٌ شاملٌ كهباء الشمس... شمس، شمسان، ثلاث، مئة... (استيقظ فلانٌ وفي عينه اطمئنانٌ يمتزج بالقلق. يترك زوجاته وأبناءه ويخرج حاملاً بندقيته.شمس، شمسان، ثلاث، مئة...هاهو كالخيط مهزوماً ينزوي تحت نفسه. يجلس في المقهى. المقهى يمتلئ بحجارةٍ ودُمىً نسميها رجالاً، بضفادعَ تتقيأ الكلام وتوسخ المقاعد. كيف يستطيع فلانٌ أن يثور وعقله مليءٌ بدمه، ودمه مليءٌ بالسلاسل؟).

وأدونيس نفسه المعروف بالتحرر والتنوير لم يستطع الفكاك من أثر الصوفية وأقطابها في نصوصه الشعرية، فنجده يفرد قصائد كاملة تحمل عناوينها بعضا من أسماء هؤلاء الأعلام، مثل قصيدته " مرثية الحلاج " التي يقول فيها : (ريشتك المسمومة الخضراء/ ريشتك المنفوخة الأوداج باللهيب/ بالكوكب الطالع من بغداد/ تاريخنا وبعثنا القريب/ في أرضنا ـ في موتنا المعاد).

ـ أدونيس وتَأسِيْسُ المَرْجِعِيَّةِ الشِّعْرِيَّةِ :

يبدو أن أدونيس مصرًّا على مخالفة مقولة المؤرخ العالمي أرلوند توينبي في كتابه مختصر دراسة التاريخ التي تقول بإن أحد أسباب انهيار الحضارة هو إخفاق الطاقة الإبداعية في الأقلية المبدعة، وهذا التحدي الذي يحمله أدونيس منذ أكثر من أربعين سنة قوامه أنه لم يكن مثل معاصريه الذين وقفوا عند حدود أسئلتهم صوب الحداثة ولم يتعدوها أو لم يتجاوزوها بحق،لكنه امتاز بمزيتين يمكن أن يشترك فيهما معه الشاعر أنسي الحاج، الأولى هي ديمومة الأسئلة التي لا تنتهي وهي في الغالب أسئلة معرفية بإمكانها إضعاف الذهنية العربية وإرهاقها بالبحث عن أجوبتها مما أتاح لأدونيس أن يكون بوصلة قصيدته، والثانية أنه موعد دائم باللقاء الحميم بين الشعر والطرح الفلسفي الذي يكفل لأي نص البقاء وإمكانية التأويل وتنوعه.

وأدونيس ها هو ذا دائم الاستدامة والاقتناع بأن النص الشعري يمكنه استيعاب كل المنطلقات المعرفية على توصيف القصيدة بأنها لم تعد الشكل الإبداعي الذي يرتكز فقط إلى الخيال بهدف إثارة المشاعر وتحفيز الوجدان، بل هو خطاب معرفي في الأساس يمكن الإخبار من خلاله بمزيد من المعارف والمعلومات والطروحات النظرية، وهو ما فعله حقا في قصيدته " مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف "، إذ يقول في مطلعها : (وجه يافا طفل/ هل الشجر الذابل يزهو ؟/ هل تدخل الأرض في صورة عذراء؟/ مَنْ هناك يرجّ الشرق؟/ جاء العصف الجميل ولم يأت الخراب الجميل/ صوت شريد./ (كان رأس يهذي يهرج محمولاً ينادي أنا الخليفة)/ هاموا حفروا

حفرة لوجه عليّ/ كان طفلاً وكان أبيض أو أسود، يافا أشجاره وأغانيه ويافا../ تكدسوا، مزقوا وجه عليّ/ دم الذبيحة في الأقداح، قولوا : جبّانة، لا تقولوا : كان شعري ورداً وصار دماء، ليس بين الدماء و الورد إلا خيط شمس، قولوا : رماديَ بيت وابن عبّاد يشحذ السيف بين الرأس و الرأس وابن جَهوَر مَيْتُ.).

وحلم أدونيس في تأسيس مرجعية شعرية تستند على السردية لم يعد فكرة أو ظنا، بل هو واقع آني لدى النقاد ومهمومي الشعر المعاصر، هذه المرجعية لايمكن تأويلها بعيدا عن فكرة المرجعية الدينية التي يعترف بها بعض الطوائف والتيارات الدينية لاسيما الحديثة التي كانت تنادي بفكرة الإمام، وفكرة الإمام هنا في القصيدة هي حضور الشاعر بنفس درجة احتجابه، فالمستقرئ لنصوص أدونيس يكاد يجزم بأنه لا يستطيع اقتناص ملامح حياة خاصة للشاعر نفسه، اللهم سوى بعض الأمكنة التي ارتادها أو ترتبط في وجدانه الجمعي الذي يشترك فيه مع ملايين من العرب. ورغم هذه الإسقاطات التاريخية أو المكانية إلا أن أدونيس يتحرر دوما من قضبان الإمساك بتفاصيل شخصية تنبئ بها قصائده، فهو يقول في قصيدة " مرآة لمعاوية " : (شعرةٌ تقرأ في الرياح/ ملكها في تفجر البركان/ في زفير الأمواج والزمن الهائم بين الإعصار والربان). ويقول في قصيدة " السماء الثامنة رحيل في مدائن الغزالي " : (يجيئنا في كوكب/ تحضنه نساؤنا/ تصوغ من بهائه/ الثياب والأحلام واللآلي/ يبتدئ السقوط في مدائن الغزالي/ يستنزل الفرقان واللسان/ وتعلق الجباه بالغبار، في مدائن الغزالي)

وفي صدد الحديث عن تأسيس أدونيس للمرجعية الشعرية الجديدة،

تغدو الأسئلة الشعرية/ المعرفية التي يطرحها في سياق نصوصه الشعرية الملمح الأبرز لاسيما وأنها لم تعد أسئلة سلبية كالتي طرحها الثنائي المصري صلاح عبد الصبور وأمل دنقل عبر مشروعهما الشعري، لكن هي أسئلة لا تتسم بالاقتضاب بالقدر الذي تسمح فيه بمزيد من شحذ الذهن وإعمال العقل بل وأحيانا محاولة الجري وراء أدونيس للإمساك به من أجل اعتراف نهائي بإجابات تلك الأسئلة، والأسئلة في عرف الفلسفات القديمة والمعاصرة هي أداة المعرفة، وهي الوسيط الذي يدفع السائل أو القارئ إلى عوالم ثقافية لا نهايات لها، والتأويل النقدي قام في أساسه على افتراضات مفادها أسئلة توجه ناحية النص أو الخطاب اللغوي بغرض تفكيكه وتفتيت مضامينه وبحجة إشراك القارئ في النص الذي يتناوله. والأسئلة الأدونيسية كما قلنا سالفا هي معرفية تحتاج إلى رصد من ناحية القارئ لبدايات القصيدة نفسها، وإن لم يتمكن من التقاط العلاقة بين السؤال المعرفي الذي يطرحه أدونيس فبالضرورة يلجأ عادة . القارئ . إلى عنوان القصيدة الذي قد يفي باحتياجات القارئ لمعرفة الإجابات.

يقول أدونيس في أسئلته الشعرية/ المعرفية : (هل أقول، إذن : ضاع وجهي ؟/ هل أقول : ابتكرت الرماد ؟)، ويقول أيضا : (هل الزهرة ماء أو شرار ؟/ ولماذا تلد الشمس الغبار ؟). ومن أبرز السطور الشعرية التي تكفي النقاد من أجل تأصيل فكرة تأسيس المرجعية الشعرية المعاصرة على يد أدونيس ما طرحه أدونيس نفسه من تساؤل فريد، يقول في قصيدته " البهلول " : (ماذا يقدر أن يفعله الشعر، ورجلاه قيود/ وعلى عينيه أسوار الظلام؟).

فَاصِلَةٌ :

في الختام لا يمكن الادعاء بأن أدونيس هو رائد الشعر المعاصر لوجود أصوات وقامات شعرية أخرى تنافس على الريادة بقوة وشراسة أيضا، لكن التنبؤ بأن أدونيس يعد فاصلة مهمة في تاريخ الشعر العربي يعد أحيانا كثيرة من باب الرهان على اليقين، لاسيما وأن مشروع أدونيس الشعري لم يقتصر على عتبات بعينها، بل يبدو شاعرا رومانسيا حينا، وشاعرا معرفيا حينا آخر، ويستهل علينا بوجوه وأقنعة تاريخية في أوقات متباينة عبر دواوينه مثل عمر بن الخطاب، ومهيار الدمشقي، وبشار بن برد، وأبي حامد الغزالي، والحلاج، ونوح، وأبي نواس، وهو كذلك يغدو على ديوان الشعر العربي بمحطات تاريخية مهمة تحمل أشجانا وشجونا أيضا، مثل تاريخ ملوك الطوائف، فضلا عن تناوله قضايا معرفية شائكة مثل البعث من خلال قصيدته " البعث والرماد "، إذن فأدونيس الشاعر الدمشقي الذي يمزج الرسم بالكلمات حسب عنوان ديوان مواطنه نزار قباني أراد أن يخلق لنفسه فضاءً شعريا مغايرا للتيمات السائدة منذ ظهوره شاعرا بسوريا، وظل حتى وقتنا الراهن يداعب قراءه بأسئلته المعرفية التي تسعى إلى التحريض الذهني ليس مكتفيا بدغدغة المشاعر والعواطف وإثارة الانفعالات.

الفصل السابع

بوب ديلان.. أوبرا الشعر والموسيقى.

(نوبل من اعتكافات رينيه برودوم إلى تتويج الأغنية الشعبية)

١ ـ تجليات واقع الإبداع العربي المعاصر :

في كل مرة وأثناء لحظة ترقب إعلان الأكاديمية السويدية أسماء الفائزين بجائزة نوبل تحديدا في مجال الأدب تنتاب الأراضي العربية حالة من الانتباه القصدي والعمدي صوب أسماء عربية بعينها ظنا أن الشعوب والمواطنين هم الذين يمنحون الأكاديمية حق التصويت المطلق، وهم بلا شك في غفلة مطلقة مفادها أن المواطن العربي غير مؤثر بالضرورة في صناعة القرار الثقافي العالمي لاسيما وإن ارتبط هذا القرار الثقافي بتوجه سياسي معين، لكن الاستثناء العربي الثقافي الوحيد في هذا الرصد هو حالة فوز عميد الرواية العربية نجيب محفوظ بجائزة نوبل للأدب، لأنه بحق كان يمثل ولا يزال أيضا أوبرا للحكايات ومقهى للحكي ومجسدا أدبيا للحركات الاجتماعية في مصر على وجه الاختصاص، لكن سرعان ما تغيرت إحداثيات الحياة الثقافية العربية ولا أكاد أنكر أو أخفي واقع تردي تأثير الحركة الثقافية الإبداعية العربية في حراك الإبداع العالمي، وبات من اليقين أن نقتنع ولو

بصفة طارئة أن ثمة جوائز محلية أو عربية تمنح للأدباء العرب المعاصرين اليوم وهي غير دالة على حراك إبداعي شعبي مؤثر داخليا ومن ثم لا تمثل جملة الإبداعات العربية الراهنة على واقع الحياة الاجتماعية بامتداد الخليج إلى المحيط، بل يمكن إيجاز ملامح الإبداع العربي الراهن في سرد واقع منصرم منذ النصف الثاني من القرن العشرين، وإنتاج أدبي موغل في الإبهام والغموض مما أبعده نهائيا عن المواطن المستهدف.

٢ ـ بوب ديلان.. بعيدا عن القصيدة :

حينما أعلنت الأكاديمية السويدية المانحة لجائزة نوبل اسم الفائز بجائزة الأدب هذا العام جاء اسم الشاعر الأميركي مجازا بوب ديلان ليفتح أبوابا كثيرة من الدهشة والتعجب ومن ثم نوافذ متعددة لتأويل الاختيار، الأمر الذي يدعو إلى التفتيش العلني عن سيرة الشاعر بوب ديلان كمحاولة لرسم بورتريه صغير للشاعر قبل أن يتجه صوب القصيدة. فبوب ديلان المعروف إعلاميا هو روبيرت ألن زمرمان ولد في عام ١٩٤١ ببلدة صغيرة تدعى دولوث بولاية مينوسوتا قرب الحدود مع دولة كندا، وهو ابن لأبوين مهاجرين يهوديين تحديدا من أوكرانيا، ولقد تربى شاعرنا الحائز على جائزة نوبل للأدب في مدينة تسمى هيبيك بذات الولاية. وهذا الطفل التقطته الموسيقى منذ نعومة أظفاره، فتعلم العزف على آلة الجيتار وهو صغير، وما لبث أن تحول من عزف الجيتار إلى امتهار العزف على آلات موسيقى أخرى مثل الناي (القيثارة) والهارمونيكا، وكثيرا ما كان يعرف عن بوب ديلان الغناء في مرحلة الطفولة.

ولعل ولع بوب ديلان وشغفه بالموسيقى وهو صغير دفعه إلى أن يكون من عشاق الاستماع ومن ثم الاستمتاع بمحطات الموسيقى ذائعة الصيت في هذا الوقت، فكان يستمع كثيرا إلى موسيقى البلوز والريف التي كانت تبث من مدينة شريفيبورت بولاية لويزيانا، وربما تحوله إلى عشق موسيقى الروك أند رول كان مفاده بزوغ حركات الاحتجاج التي قادها الشباب فضلا عن حرب فيتنام وحملات اضطهاد السود في أميركا وهذا كله انعكس فيما بعد على مضمون أغانيه أو قصائده التي تتسم في إجمالها بنزعة الاحتجاج والعصيان والدفاع عن الطبقات المضطهدة في الولايات المتحدة الأميركية، لكن الشكل المميز الذي شكل وعي بوب ديلان الموسيقى هو الفولكلور أو الموسيقى الشعبية، ولاشك أن البدايات الموسيقى هي التي مكنته من اعتلاء منصة التتويج مرتين ؛ الأولى حينما استحال موسيقيا ماهرا يتغنى الشباب بأغنياته ويعزفون منحوتاته الموسيقية التي تعبر بالضرورة عن مطامحهم، والمرة الثانية للتتويج ليست حصوله على جائزة نوبل للأدب بل الموسيقى نفسها التي مكنته من تطويع اللغة وترويض الكلمات داخل متن قصيدة أصبحت بالفعل اليوم الأكثر رواجا.

٣ ـ الشعر من الورق إلى الأذن :

عليك أن تتصفح أبرز عناوين ومواضعات كبرى الصحف والمجلات الثقافية سواء على المستوى العربي أو الأوروبي لتعرف أن فوز الشاعر والموسيقي والمغني بوب ديلان بجائزة نوبل للأدب هذا العام يعد مفاجأة كبيرة وربما للشاعر نفسه أيضا ولكافة الأوساط النقدية في العالم والتي

رشحت من قبل أسماء كبيرة في عالم الإبداع الأدبي لنيل هذه الجائزة رفيعة المستوى. وهذه المفاجأة تستدعي منا تكثيفا في رصد حالة الشاعر الأميركي بوب ديلان، والتكثيف التاريخي لسيرته الشعرية تدفع القارئ دفعا للربط بين مقولة وطرح فكري، والمقولة للأمينة العامة للأكاديمية سارا دانيوس التي علقت على فوز الشاعر بوب ديلان بالجائزة لشبكة التليفزيون السويدي العام بأنه يكتب شعرا للأذن، وفي هذا التوصيف دلالة على ثمة أمور مهمة منها أن شعر ديلان يماثل العقل الجمعي في صورته الشعبية وأن القصيدة التي ينظمها تعد بمثابة انصهار اللغة بالموسيقى في إطار أدبي إبداعي، وأن إبداع بوب ديلان الشعري يمكن ربطه بدرجة كبيرة بالموسيقى التي مكنت شعره الرواج والانتشار والقرب من المواطن الأميركي.

أما الطرح الفكري المرتبط بمفاجأة فوز بوب ديلان بالجائزة يرجع إلى المفكر العربي إدوارد سعيد لاسيما في كتابه الماتع خارج المكان، وفي هذا الكتاب يطرح إدوارد سعيد إشكالية العلاقة بين السرد والهوية وفيها يؤكد سعيد أن حركة الهوية الشخصية تتكون من تيارات ثقافية تتم عبر مراحل زمنية متعاقبة، وأن الهوية الأحادية أمر يؤدي بالمبدع إلى نهايات حتمية ودعا إدوارد سعيد في كتابه خارج المكان إلى ضرورة استيعاب لغة الآخر وطرحه الثقافي من أجل الانفتاح الرحب على الثقافات المختلفة ضمانا للتنوع والقدرة على الاختيار.

وهذا ما لم ينجح فيه كثير من الأسماء العربية التي طالها الترشيح السنوي قبيل إعلان الفائز بجائزة نوبل من كل عام، فانفتاح بوب ديلان

على الموسيقى والشعر في تنوعه واختلافه هو الأمر الذي فات الكثير من المبدعين العرب وإن استثنينا بعضا منهم مثل أدونيس ومُحَمَّد علي شمس الدين وغيرهما، فاقتناع كاتب الأغنية بوب ديلان بأن ما يخطه على الورق سيستحيل عما قريب إلى أغنية وموسيقى وأداء شعبيا أمر يدفعه إلى الاقتناع التام والكامل بأن يصبح لسان حال المواطن الأميركي من جهة، وأن يعبر عن التأثيرات السياسية والأدبية والاجتماعية ضمن أغنياته من جهة أخرى.لكن هذا لا يتماثل كثيرا مع المشهد الإبداعي العربي الذي يشوبه الكثير من لغط التلقي لاسيما وأن قطاعا طويلا من المبدعين خصوصا في مجال نظم الشعر يغالبون المشهد الراهن ويغيبون تدريجيا في مجاهل فكرية ونحت لغوي عجيب مما أبعدهم وأعمالهم الإبداعية الأخرى عن الأذن والرواج الشعبي طالما لا يعبرون عن هموم المجتمع ومطامحه ورصد الواقع.

لذلك نجد بوب ديلان في أغنياته يقترب كثيرا من الحكايات اليومية للمواطن الأميركي التي تتناول الهموم والآمال والشجون أيضا، فضلا عن حساسيته الشديدة في التقاط الأحداث السياسية المضطربة ومعالجتها شعرا بل ومواجهتها أيضا، هذا ما يمكن اقتناصه في أغانيه الثورية التي تزامنت مع الحركات المناهضة للحرب، والتناص الطبيعي غير المشوه للتاريخ والشعر، والأهم والأبرز في مسيرة بوب ديلان الشعرية أنه يعد حالة تلازم فطرية بين الأغنية المكتوبة والموسيقى الشعبية، هذه الحالة التي يمكن موازنتها بالحالة الغنائية بين صلاح جاهين وعبد الرحمن الأبنودي والموسيقار بليغ حمدي في مصر.

٤ ـ على منصة التتويج :

انتابت حالة من الدهشة والعجب الواقع الثقافي العربي تحديدا لفوز الشاعر بوب ديلان بجائزة نوبل للأدب، والدهشة مفادها أنهم يعتبرونه مجرد مؤلف أغان فحسب، لكنهم لم يستعيدوا تجربة فوز عميد الرواية العربية نجيب محفوظ بالجائزة في نهايات القرن الماضي، هذه التجربة العربية التي كانت الأكثر تأثيرا في الواقع العربي الاجتماعي لأنها باختصار عكست المشهد المجتمعي بصورة واقعية وكانت قريبة الصلة من هموم وأحلام المواطن العربي، والحقيقة البعيدة عن التحزب أو العنصرية أو الاستلاب الثقافي العربي كدعوة للتنوع الثقافي الإيجابي فإن فوز ديلان يعد خبرا منطقيا لا يدعو للدهشة.وليست مبررات عدم الدهشة تعود إلى فوز بوب ديلان بإحدى عشرة جائزة جرامي للموسيقى، أو حصوله على جائزة أوسكار، وجائزة جولدن جلوب، لكن وقوف ديلان على منصة التتويج الأدبي العالمي منفردا برجع إلى المنتج الإبداعي الذي يقدمه، وتأثير هذا المنتج على المستهدف أعني المتلقي، وفوزه يعود بالدرجة الأولى قدرته الاستثنائية في قيادة آلاف من المواطنين، وأن قصائده وأغانيه الموسيقية تعد مشاركة حقيقية منه لآمال الناس، وهذه المشاركة هي التي دفعته إلى اقتناعه الكامل فزيف الطب النفسي، فهو يعتقد أن الطب النفسي يمثل أكذوبة كبيرة وأنه غير قادر على الشفاء أو العلاج، وأن الدول تنفق الملايين من الدولارات على هذه الأكذوبة التي يمكن توجيه إنفاقها لصالح أشياء ومجالات أكثر فائدة. وفي هذا الاقتناع يقصد طوعا الالتحام بقضايا التمييز والعنصرية والأيتام بالعالم كله.

وإذا كانت جائزة نوبل للآداب قد منحت لأسماء شاهقة مثل ت. س. إليوت، وويليام فولكنر، وإرنست هيمنجواي، وتوني موريسون، فإن جملة من النقاد يرفضون حصول ديلان على الجائزة كونه مجرد مؤلف أغان، هذا الرفض الذي لا يزال يدفع الكثير إلى القول بإن الشعر ديوان العرب تارة، وبأن الرواية ديوان العرب تارة أخرى، ومؤخرا استمعت إلى عبارة السينما ديوان العرب المعاصر، وهذا يجعلنا نقر بحقيقة تغير الواقع، وبأن ثمة تغيرات ثقافية اجتاحت المشهد الإبداعي الراهن، وبات من الضروري عدم المغالطة في عقد مقارنات تاريخية بين الطرح الإبداعي الموجود في الحرب والسلام لتولستوي والإلياذة والأوديسة لهوميروس والطيور ليوريبيدس، ومائة عام من العزلة لماركيز، وأليس مونرو في أعمالها القصصية مثل "المشهد من كاسل روك" و "حلم أمي" و "أقمار المشتري" و "العاشق المسافر، والطرح الإبداعي في أغنيات بوب ديلان. فالسؤال المطروح حاليا اليوم هو : هل يستحق بالفعل بوب ديلان الحصوص على جائزة نوبل للآداب ؟ والإجابة يفرضها الواقع، هو فاز بالفعل طوعا أم كرها للرصد النقدي الراهن، لأن النقاد لم ينتبهوا قليلا إلى نواتج الإبداع الأدبي والفني لديلان والذي يمكن تحديده في أنه صاحب فكرة القيام بحركات الاحتجاج الاجتماعي لدى الشباب عن طريق الأغنية التي ألهبت حماس الآلف في ستينات وسبعينات القرن الماضي.

٥ ـ مثل حجر يتدحرج :

تبقى أغنيات بوب ديلان الشعرية واقعا آنيا يفرض قوته وسطوته على

أيامنا الثقافية المقبلة، وتظل موسيقاه التي حققت أعلى المبيعات على مستوى العالم شاهدا على استحقاق ديلان الفوز بنوبل للآداب، وهذه السطوة وتلك القوة ستدفع الكثير من المثقفين والقراء إلى استنفار طاقة البحث والتنقيب عن كلمات أغنياته التي تزامنت اليوم مع خبر فوزه، وفي ظل هذا التنقيب المستدام سيظل هاجس الضغط الأكيركي يضغط بقوة على أذهان المثقفين والنقاد العرب كون ديلان أحد مواطني الولايات المتحدة الأميركية والتي تبحث لها عن مشهد ثقافي يعزز مكانتها السياسية والعسكرية. وسيظل الناقد العربي يعقد أقسى أنواع المقارنات بين فوز الشاعر الفرنسي رينيه سولي برودوم كأول من حصل على الجائزة في نسختها الأولى عن أعماله البارزة مثل " اعتكافات " و " التجارب "، و " الحنان الباطل " وبين حصول بوب ديلان على الجائزة كمؤلف أغان شعبية، لكن في النهاية تبقى نتيجة واحدة وهي أن الأغنية الشعبية نجحت في الوصول إلى منصة التتويج.

وفي السطور القادمة أعرض بعضا من أغنياته لاسيما أغنية " مثل حجر يتدحرج " **Like a rolling stone** والتي يعبر فيها عن واقع معاش، والتحامه بقضايا مجتمعه، وهذه الأغنية عُدَّت أعظم أغنية روك في التاريخ وفي هذه الأغنية يؤكد طرحه الفكري بأن كل شئ سيتغير اجتماعيا، فهو يتحدث عن واقع فتاة مرفهة هجرت قيم ومبادئ أسرتها وانغمست بغير تدرج في اللهو والعبث وعالم الأضواء الكاذبة، وفي النهاية كانت نتيجتها المنطقية وهي فقدان الأضواء والشهرة والثراء ومن ثم دفء البيت ونعيم الأسرة، يقول بوب ديلان في أغنيته :

(في يوم من الأيام، لبستِ أحسن الثياب

ورميت قرشاً للمتسولين

كنت في عنفوانك، أليس كذلك؟

كان الناس ينادونك "أيتها الجميلة الطائشة.. أحذري.. ستسقطين"

فظننت أنهم يمزحون.

كان المتسكعون يثيرون ضحككِ

لكنك الآن لا ترفعين صوتك بالحديث

ولا تبدين فخورة عندما تتسولين وجبتك القادمة

كيف يبدو هذا.. كيف تشعرين

حين تكونين وحيدة.. ولا تعرفين طريق البيت

مثل نكرةٍ كاملة.. مثل حجر يتدحرج؟

حسناً يا آنسة "وحيدة"

قد درستِ في أرقى المدارس، لكنك تعرفين

أنهم كانوا يعصرونك فيها عصراً

ولم يعلمك أحدٌ كيف تعيشين على قارعة الطريق

لكنك الآن مرغمة على اعتياد ذلك

كنت تقولين: لن أتساوم مع المتشرد الغامض

لكنك الآن تدركين: أنه لا يبيع الأعذار

حين تحدقين في خواء عينيه

وتسألينه أن يعقد صفقةً معك

أميرة البرج العالي، كل الظرفاء الآخرين

يشربون، واثقين من نجاحهم

يتبادلون أثمن الهدايا

أما أنتِ يا فتاتي فيجدر بك

أن تنزعي خاتمك الماسي، أن ترهنيه.

نابليون في الأسمال، ولغة حديثه

كانا يسليانك

اذهبي اليه الآن، إنه يناديك، ولا يمكنك الرفض

فحين لا تملكين شيئاً.. ليس ثمة ما تخسريه

أنت الآن لا مرئية تماماً، وليس عندك ما تخفيه)

الفصل الثامن

شَغَفُ الأنثى الشَّاعِرَة.. نَاهِدَة الحَلَبِي

البَحْثُ عَنْ شَفْرَةِ النَّصِّ :

لا يحتاج الناقد أو القارئ على السواء إلى إطلالة ببلوغرافية توثيقية للشاعرة اللبنانية ناهدة الحلبي قبيل مطالعة قصائدها المتوهجة بالشعر الذي يمكن توصيفه بأنه ديوان العرب، عدم الاحتياج هذا مفاده عدة أسباب وعوامل أبرزها على الإطلاق التزام ناهدة الحلبي بالصورة الرصينة للقصيدة العمودية التي تشترط توافر الوزن والقافية هذا ما استطاعت ناهدة الاكتراث به وتفضيله في مجمل قصائدها، ومن الأسباب أيضا أنها رغم التزامها بصورة شكلية قديمة وتقليدية يمكن توصيفها في الوزن والقافية إلا أنها تحررت مطلقا صوب اللغة التداولية القريبة من القارئ العربي المعاصر الأمر الذي جعل من قصائدها ما يشاكل رغيف الخبز اليومي الذي لا يمكن للمرء الاستغناء عنه، وإن جاز للناقد مدح شاعر فالأحرى أن نمدح لغة الشاعرة ناهدة الحلبي وموضوعاتها الشعرية قريبة الصلة من القلب والتي ابتعدت بها عن لوغاريتمات القصيدة العربية الراهنة الموغلة في الغموض والالتباس والرمزية التي تفقد الشعر العربي الرائق براءته وبريقه.

والسبب الثالث من أسباب تفرد ناهدة الحلبي كونها لبنانية الأصل،

ولبنان على الاختصاص موطن استقر في مظاننا التاريخية بأنه وطن الشعر الأكثر مشاكلة للغة القلب والوجدان والأبعد عن القصيدة الفلسفية الضاربة في السردية التي امتاز بها الشعراء المعاصرون الأمر الذي جعل الكثير من قراء الشعر ينأون بعيدا عنهم وعن نصوصهم التي تشبه الأحجية والتعاويذ القديمة.

أبْعَدُ مِنْ وَحْدَتِي.. أقْرَبُ مِن القَلْبِ :

ومنذ أكثر من خمسة أشهر وديوان " أبعد من وحدتي " للشاعرة ناهدة الحلبي يعلو مكتبي الخشبي، أتأمل صفحة الغلاف الخارجي، ثم أمر على قصائده الاستثنائية عبر قراءة عابرة متحفظاً الولوج في إحداثياته من أجل اقتناص سويعات تناسب النص الرائق بلغته المعاصرة والتزامه بالشكل الصحيح والسليم والفطري للقصيدة العربية وكأن العنوان نفسه أجبرني على الاحتفاء بالوحدة أو الهروب بالديوان بعيدة عن زحمة الفلسفة والمشاهد السياسية التي غلبت بسطوتها على حياتنا العربية، وجاءت لحظة اقتناص القراءة بفضل حالة اليقين التي تمتلكها ناهدة الحلبي بقصائدها المتوهجة شكلا وموضوعا من خلال نص شعري يحظى بلغة معاصرة وحالات وجدانية لا يمكن للقارئ الفكاك من شراكها.والأجمل والأروع عند تناول قصائد مجموعة أبعد من وحدتي للشاعرة ناهدة الحلبي أنك مضطر للتخلي عن كافة التقنيات النقدية التقليدية المكرورة إذ أنك تتعامل مع نص يستهدف الوجدان أولا ويدفعك للتعاطف مع قضاياه ومضامينه وليس للتفتيش عن زوايا أخرى كامنة.

الكَشْفُ عَنْ التِّيْمَاتِ النَّصِّيَّةِ :

وهناك ثمة ملحوظات تمثل بالفعل إحداثيات لغوية وشعرية تفرض نفسها عند تناول قصائد ديوان " أبعد من وحدتي " للشاعرة اللبنانية ناهدة الحلبي لعل أبرزها فعل الأمر الذي يغلب على معظم قصائد الديوان، وربما لا يكترث النقاد المعاصرون بدلالات اللغة في قصائد المرأة أو ما يعرف بالأدب النسوي، رغم أن استخدام المرأة الشاعرة أو القاصة أو الروائية لفعل الأمر يحدد ملامح مهمة تكشف عن صاحبة النص دون اللهاث وراء معلومات تاريخية عنها تماما حينما نستقرئ روايا الجزائرية أحلام مستغانمي لاسيما في عابر سرير أو ذاكرة الجسد أو الأسود يليق بك وأخيرا عليك اللهفة.

هذا ما يكشف عنه فعل الأمر الغالب على قصائد ديوان أبعد من وحدتي والذي يدل على أن ناهدة الحلبي شاعرة بدرجة ثائر أو مبدعة تصر على الوصول إلى منصة التتويج عن طريق إطلاق صرحات شعرية تعبر عن مطامح الأنثى المشروعة في مجتمع ذكروري بات مضطربا وقلقا بفضل الشهود السياسي الراهن تارة، وتارة أخرى هذا القلق الأنثوي المصاحب لكافة المشاهد الإنسانية المتعلقة بالحب والوصل والغرام وعلاقة المرأة بالوطن والسفر. استخدامها لفعل الأمر جاء متلازما ومصاحبا عن حالة القصيدة أو المشهد الشعري القائم فحينما نطالع القصائد العاطفية على سبيل الرصد لا الحصر نجدها تستخدم أفعالا مثل " قل لي أحبك "، " خذني إليك "، " واكذب عليَّ "، " واحضن فمي "، " أعني على النسيان "، " واستصرخي وجعي ".

والملمح اللغوي الآخر الذي يطغى في الاستخدام النصي في ديوان " أبعد من وحدتي " هو اللغة الاتصالية مع الآخر/ الرجل، وهو استخدام يتناسب كثيرا مع الالتزام بالشكل الرصين للقصيدة الشعرية العربية المتمثل في الوزن والقافية، ومن الملفت أيضا أن ناهدة الحلبي وهي تحرص على تيمات لغوية داخل نصوصها على وعي مستدام بتقديم جمل شعرية تقريرية وليست إنشائية وهي بذلك أشبه بحالة البوح الرقيق الذي لا يميل إلى الاستعطاف أو استجداء حالة الحب بقدر ما هي على يقين بأن الذائقة اللغوية تتطلب الجملة الإخبارية عقب استخدام تيمة لغوية راسخة في المظان العقلية العربية ذات الثقافة الذكورية السائدة مثل أيا سيدي، ويا سيدي، ويا سادتي، و نتلمس هذا الملمح من خلال قصيدة "ريشة على خد وجسد " إذ تقول :

"إني نظرت إليه ذات مرارة

وخصوبة الأشواق طعم خناجر

يا سادتي ما الحب إن أذوى الردى

وجد الحبيب، وجفن غيم ماطر."

وتقول في قصيدتها " مسجي على قلب وورق " :

"يا سيدا حسنت للكون صورته

في قلب سيدة من بارئ النعم

كما البدور إذا ما الحسن كللها

لها الشموس إذا ما القلب في ضرم."

وتقول في قصيدة " رعشة زمن ثمل وقداح " :

"أترعت كأسك بالملذات التي

عتقتها في القلب خوف سراق

يا سيدي، إن ذقت خمرة عاشق

لا تخش من سكر فلست بباق ".

غَيْرُ المسْكُوتِ عَنْه :

لماذا تصر ناهدة الحلبي أن تقول أكثر مما ينبغي السكوت أو الصمت عنه ؟ هذا التساؤل هو إجابة بسيطة وسريعة لملمح أكثر بزوغا في ديوان " أبعد من وحدتي " وهو عناوين قصائد الديوان التي تشبه بالمواضعات أكثر منها مجرد عناوين لقصائد تأتي، والملفت للنظر والمسترعي للانتباه هو أن بعض العناوين تتشكل من كلمات تبدو طويلة وهذا يستلزم من القارئ أن يكون على وعي مستدام بأن ناهدة الحلبي أرادت تحقيق مزيتين في قصائدها ؛ الأولى أنها شاعرة عمودية أكثر حرصا على الشكل التقليدي للقصيدة العربية، والثانية أنها شديدة المعاصرة للمشهد الشعري الراهن لاسيما قصيدة النثر التي تمتاز بعناوين متفردة تجبر القارئ وتحثه على متابعة القصيدة رغم سرديتها. فنجد من بين عناوين القصائد " عطرك على ساعدي والعبق "، " برق في دموع حارقة "، " جفون عارية وحب مهاجر "، " عشق على ضفة وقلق "، " شوق إلى سفر ووعد ".

وحرص الشاعر على استخدامه مواضعات طويلة لقصائده هو هدف يسعى إليه، هذا الهدف يتمثل أولا في البوح عن حالة القصيدة، وثانيا إشراك القارئ في حالة القلق المتزامنة مع الشاعر حينما يختار عنوانا لقصيدته، وربما نجح علماء النفس اللغويون حينما أقروا بأن الشاعر عندما يطيل في عنوان قصيدته فهو يعاني قلقا ويجد صعوبة في اختزال إبداعه العصي على المراس في كلمة واحدة فقط لذلك يلجأ كثير من المبدعين ومنهم ناهدة الحلبي إلى قرار إطالة العنوان تجنبا لاختزال القصيدة في عنوان ضيق وإن كان ضيق العنوان لغة يكشف عن مدى تكثيف القصيدة أيضا.

صُوْرَةُ الأنْثَى العَاشِقَةِ.. بَعِيْدًا عَن الرَّبِيْعِ العَرَبِيِّ :

أعادت الشاعرة ناهدة الحلبي في ديوانها " أبعد من وحدتي " الأنثى العربية إلى صورتها الرقيقة البعيدة عن مظاهر الوحشية والتمرد والسفور التي لازمت المرأة المعاصرة تحديدا منذ اشتعال ثورات الربيع العربي التي حولت المرأة العربية إلى ناشطة سياسية وثائرة ومتمردة على الأوضاع السياسية المجتمعية الأمر الذي أغفل الجوانب الرقيقة في المرأة والتي كانت المصدر والرافد الأول والأصيل لإبداع الشعراء على مر العصور.

وصورة الأنثى في ديوان أبعد من وحدتي رقيقة وهادئة الطباع، رصينة بغير جموح، عاقلة بدون جنوح، وهذا ما تكشف عنه ناهدة الحلبي في قصائد ديوانها، إذ تقول في قصيدة " فوضى الجسد والروح " :

"كم قال يهواني على مسمعي

ناجيت منه الحسن لم يسمع

يا لحظ جفن كم كواني به

مثل هجاء الشاعر المقذع

إن في ذبول فالهوى مؤرق

كنور وجه نافر المدمع

والقلب من فيض الهوى عاشق

كامنهل الهارب للمنبع"

وتقول ناهدة الحلبي في قصيدتها " ويقول يحبني.... " :

"إني عشقتك رد ما حطمت يدي

من أكؤس برضاب ثغرك ترفل

كم لائم في الحب قد برح الهوى

إن القلوب براقع تتبدل

أنسيت نقتسم المغيب ووحدتي

لون الغروب أنين وجدك يحمل"

وصورة الأنثى العاشقة التي تلازم مجمل قصائد الديوان تأتي على موعد دائم بخيبة الحب ولوعة الفراق، بل أحيانا كثيرة تأتي الحالة الوجدانية للأنثى ذات الحضور المشهود في ديوان " أبعد من وحدتي " لتعكس ما جناه الرجل بزيفه وخداعه وقصصه التي يعبث بها طامعا في علاقة عابرة مع المرأة، لذا فإن ناهدة الحلبي نجحت بامتياز في توصيف هذه الحالة وتلك العلاقة المنتهية بانتهاء فورة القلب الذي اعتاد على العشق لكنه لم يتمرس

في تلقي صدمات غدره.

تقول ناهدة الحلبي في قصيدة " قلق على جفن وردة " :

"أحكي لكم يا سادتي عن قصتي

ولسان حالي ناطق بشقائي

فالعمر يمضي كيفما شاء الهوى

ما شئت يوما واستجيب ندائي

ذنبي إليه أن أغللت بضوئه

مستبرقا في ليلتي الظلماء

والدهر في أرزائه سرف بنا

فقذى بعين غير ذات ضياء

وخطيئتي أني أقمت بقلبه

والوصل عندي لا يخط بماء

لم يأت بالبدر المنير غواية

فعلى جبين الشمس شق ردائي"

وتقول الحلبي في قصيدتها المعنونة بـ " جفون عارية وحب مهاجر " :

"وكم قال هذا الليل لون ضفائري

وما بين عينيه سواد مضلل

الفصل التاسع

رَهَانَاتُ التَّأْوِيلِ وآفَاقُ التَّلَقِّي

مُقَارَبَةٌ نَقْدِيَّةٌ للخِطَابِ الشِّعْرِيِّ عِنْدَ مُحَمَّد عَفِيفِي مَطَر

مُفْتَتَحٌ إجْبَارِيٌّ :

شهد ميدان قراءة النصوص الشعرية تغيراً كبيراً في مفهوم القراءة لاسيما التي تخطت مفهوم تعرف وتمييز الرموز والدلالات المباشرة إلى تأويل العلامات وفق منظور القارئ المبدع، فلم يعد مفهوم قراءة النص الشعري في نهايات القرن العشرين ينحصر في تمييز الحروف والكلمات وتبصرة المتلقي بمضامين القصيدة كما سطرها الشاعر بنفسه، وجهر المنشدين بها، ذلك المفهوم الذي ظل سائداً في التداول النقدي الذي ضيق رؤية النظر صوب النص الشعري ووقف عند تخومه رافضا أية محاولات ترنو إلى سبر أغوار الخطاب الأدبي ، فقد تغير هذا المفهوم ليتضمن الى جانب ذلك قيام الناقد/ المتلقي بعمليات وممارسة مهارات وإحداثيات عقلية متنوعة تتسم بالتعدد والاختلاف، ومن تلك العمليات والإجراءات فهم رؤية الشاعر للعالم، وموقف الشاعر من الاتجاهات النقدية السائدة وقت نظم النص الشعري، والنقد، بالإضافة إلى ما يكرس

له الناقد من تعزيز الذائقة الجمالية لدى المتلقي لاسيما وأن البعد الموسيقي الظاهر قد غادر القصيدة المعاصرة وربما بغير رجعة.

وبهذا التغاير في طبيعة تلقي النص الشعري، انعكس مفهوم القراءة على كيفية تطبيق بعض الممارسات والتقنيات القرائية في تلقي النصوص الشعرية ؛ لتتسق هذه القراءة المتشظية مع الاتجاهات العلمية والنظريات الحديثة للغة من ناحية، ولطبيعة النصوص الشعرية نفسها التي باتت تعلن عن نفسها بوصفها خطابا لغويا وليس مجرد نص أدبي، وشتان بين المصطلحين، وهذا يعد فاصلة القول في الاختلاف والتشاحن بين المنتمين إلى قصيدة التفعيلة والمنتمين إلى معسكرات قصيدة النثر.

قِرَاءَةُ النَّصِّ مِنْ الفِطْرَةِ إلى النَّظَرِيَّةِ :

والمستقرئ لهذا التحول المتسارع في التوجه النقدي لقراءة الخطابات اللغوية المعاصرة، يمكن أن يرجع هذا التغيير في التلقي إلى ما شهدته الدراسات النفسية التي تناولت بشئ من التحليل العميق مسارات وتحولات عمليات القراءة التي سارت في اتجاهين متوافقين هما الفحص والتأويل، الجدير بالذكر أن الاتجاهات النقدية للنصوص الشعرية طيلة القرن العشرين باستثناء نهاياته أي منذ الثمانينيات استحالت رهن النظرية السلوكية، بل إن النظرية السلوكية استطاعت أن تفرض سطوتها بقوة على كل حركات التلقي الشعري ، ليس هذا فحسب، بل إن أساطين الترويج لاستخدامات النظرية السلوكية في ميدان النقد الأدبي مهدوا طويلا لاعتناق النقاد لمبادئ وأسس تلك النظرية مشيرين إلى اعتمادها في تعليم

مهارات القراءة ـ بوجه عام ـ في المدارس والجامعات .

لكن لم يفلح المروجون لتطبيق النظرية النقدية المستندة إلى نظرية علم النفس السلوكي طويلا، لأن التطور السريع والمتسارع بل والمتصارع أيضا بين النظريات التقليدية لعلم النفس أنتجت تطورا آخر في تفسير النمو العقلي لدى المتلقي للنصوص الأدبية، وهو ما نتج عنه تطورا رهيبا في تفسير عمل فيزيقيا الدماغ وهو يتناول الأعمال الأدبية، وأسفرت بالضرورة بحوث علم النفس اللغوي عن بزوغ تيار جديد هو علم النفس المعرفي، الذي أكد أهمية وخطورة العمليات الداخلية المعرفية في عقل القارئ التي تغافلها قصدا السلوكيون.

ونتيجة لظهور هذا التيار الجديد تغيرت النظرة للغة عموما ولقراءة النصوص الأدبية بوجه خاص، وأسفر ذلك عن تطورات جديدة في طبيعة القراءة، وطبيعة عمل الذهن فيها ودور القارئ الذي تحول من متلقٍ سلبي إلى مبدع ومشارك في صناعة وصياغة النص عن طريق تأويله ، مما واكب ذلك ظهور بعض النظريات الجديدة في النقد الأدبي.

ثَوْرَةُ التَّلَقّي :

وتطالعنا كافة الكتب التي أرخت للحركات النقدية المعاصرة منذ ثمانينيات القرن الماضي ـ في الوطن العربي ـ أنه من بين هذه النظريات النقدية التي أنتجتها النظرية المعرفية في أثناء صراعها مع النظرية السلوكية التي باتت من النظريات القديمة التقليدية في تفسير الفعل الإنساني نظرية التلقي أو ما اعتاد تسميتها على سبيل الشيوع نظرية التأويل، وقد ظهرت

هذه النظرية التي تجاوزت حد التنظير إلى التطبيق والممارسة بسبب النزاع الطبيعي بين المناهج النقدية الذي تغذيه نظريات معرفية مختلفة من بدايات السبعينات في جامعة كونستانس.

وهذه الآلية الجديدة في تناول النصوص الأدبية تم تقديمها من خلال الجهود الفردية تارة والثنائية تارة أخرى عن طريق الطروحات التنظيرية التأسيسية لكل من (ياوس) و (آيزر)، وكانت الرغبة الحقيقية لديهما . في أغلب الظن الذي يشارف اليقين . هو الوصول إلى رؤية نقدية في قراءة الأعمال الأدبية مسايرة للاتجاهات العالمية الحديثة . آنذاك . وقد نتج عن تلك الطروحات المتتالية لكل من (ياوس) و (آيزر) تحول من الاهتمام بالنصوص الأدبية وأصحابها إلى متلقي هذه النصوص.

القَصِيْدَةُ الافْتِرَاضِيَّةُ :

في ضوء هذا التحول الثوري في طبيعة القراءة النقدية وكنه القارئ نفسه، كان السؤال الرئيس المتزامن لطروحات (ياوس) و(آيزر)، وأيضا (بول ريكور) هو كيف يكون القارئ هو معنى النص ؟ . وفي محاولات جادة للإجابة عن هذا السؤال تدافع علماء اللغة وأساتذة النقد الأدبي على السواء لإيجاد صيغة توافقية لا تتضمن حرجا أو غموضا والتباسا لها ، وكانت تلك الصيغة التوافقية تنص على أن مشاركة القارئ في نص لا تقف عند مهمة الشرح التقليدي الذي يؤدي بدوره إلى الثنائية بينه وبين النص ،بمعنى آخر أن القارئ بمنأى عن النص نفسه لأنه ملك حصري لمنشئه فقط، لكن هذا القارئ ينبغي عليه في ظل التطور النقدي المصاحب

لنظرية التلقي أن يكون شريكا رئيسا في صناعة المعنى وصوغه بل واكتشاف ما به من ثغرات وفجوات تعتريه.

ولهذا، وكما يشير النقاد المعاصرون، فإن الفضل في إعادة السيطرة للقارئ في تناول النصوص الأدبية يعود للنظرية المعرفية وليس لطروحات المدرسة الألمانية فحسب، لأنها ـ النظرية المعرفية ـ عضدت دور القارئ في صناعة المعاني وتحول التركيز من النص وصاحبه الذي أعلن موته منذ بنيوية رولان بارت، إلى الفعل الإجرائي للقارئ وما يمارسه من عمليات وإحداثيات في أثناء تلقيه للنص الأدبي .

وينبغي الإشارة والتنويه إلى أن الظهور الحتمي لنظرية التلقي التأويلية كان نتاجا طبيعيا للتفاعل الإيجابي والمتبادل بين النظريات المعرفية، والأفكار الفلسفية، والمنهجيات والإحداثيات الفكرية التي اعتبرت قضايا التأويل أبرز مناحي الاهتمام في نقد النصوص الأدبية وليس فهمها وشرحها، وجاءت هذه النتيجة لتؤكد على أن قراءة النصوص الأدبية ونقدها لم تعد عملية سلبية أو مجرد استهلاك معرفي وفق سطوة المبدع وحده،، بل إن القارئ/ الناقد هو المؤسس الحقيقي للمعنى والشريك الرئيس في صناعته وتحديد ما في النص من مضامين خفية لم يصرح بها المبدع.

مَطَر.. مُكْتَشِفُ المُومْيَاءِ المتَوحِّشَة

يعتبر الشاعر المصري مُحَمَّد عفيفي مطر أحد رواد الحداثة في الشعر العربي، كما اعتبره الكثير من النقاد المعاصرين أنه أبرز شعراء جيل

الستينيات في مصر والذي امتاز في نصوصه بثورة لغوية تجاوزت حد المألوف الشعري وسط أقرانه.وربما خصيصة التفرد التي اتسم بها مُحَمَّد عفيفي مطر ونصه الشعري جاء من التزامه بالخط والنسق الشعري شديد الاتساق والإحكام الذي اعتدناه به يؤكد على أنه شاعر قصيدة والتزام، وفي لحظات إعلامية قليلة البزوغ نجده معلنا عن نفسه نفسه بهذه الخصوصية الموجودة في خطابه الشعري، كونه شاعرا خارج التصنيف وخارج الوصف والتوصيف الاعتيادي، فلا يمكن اعتبار شعره ينتمي إلى تيار الحداثة التي تزامنت مع إحداثيات نكسة العرب في يونيو ١٩٦٧، ومن الخطأ توصيف خطابه على أنه كلاسيكي نظرا لما يرتاده من مناطق لغوية مغايرة للسمات الإبداعية لدى مدرسة الإحياء والبعث التي تعتبر من كلاسيكيات الشعر العربي، ومن هذا المنطلق يمكننا أن نشير إلى صعوبة الموقف النقدي تجاه نصوص مُحَمَّد عفيفي مطر.

فهو عادة يكتب في منطقة الوعي الجمعي للإنسان في إطلاق زاوية رؤيته للعالم المحيط، ويطبق هذا الوعي تحديدا على المواقف السياسية، لذا يصعب على الناقد تطبيق العقد النقدية الموروثة والمكتسبة على نصه الشعري. ولهذا فإن الملمح الأكثر بروزا في شعر مُحَمَّد عفيفي مطر هو الإنسانية، لذا من الأحرى على أولئك الذين تعاملوا مع شعره من منظور نقدي مجرد أن يتخلوا عن الأسس النقدية الجامدة ويعلوا القيم الإنسانية من جانب وداوني بالتي كانت هي الداء.

لذلك من النادر أن نجد في ديوان مطر الشعري لغة خطابية تشير إلى (الأنا) بل إن مجمل الخطاب الشعري عنده يشير إلى الآخر الذي قد يبدو

غائبا أو محتجباً مؤكدا بذلك أن قضية النص شائعة ومتداولة لا تقتصر على صاحبها وهو الشاعر، فنجده يقول في قصيدته " فرح بالهواء " : من لذة النضج في الثمر المتهاوي إلى زغب العشب/ يبتل وجد الخلائق في الركعة الحاشدة/ بدمع التأويل، يعلو الدعاء بما يتنفسه الصبح والأرض"، ونجده أيضا في قصيدة " سهرة الأشباح " يؤكد على هذا الوعي الجمعي، يقول مطر : " دق في الليل زجاج النافذة/ وتدلى رأسه من قفلها.. ثم تجسد/ قال : " فلتلق على كفي ما تحمل من إرث الشكاوى/ فأنا أصعد من جوعك للخبز الخرافي/ وللشمس التي تطلع من آنية الحبر العتيق".

وتأتي ترجمة مطر في موسوعة ويكيبيديا العالمية بأنه شاعر مصري ولد بمحافظة المنوفية تخرج في كلية الآداب بقسم الفلسفة، ويعد أبرز شعراء جيل الستينات في مصر، وقد تنوّعت مجالات عطائه بين المقالات النقدية وقصص الأطفال وترجمة الشعر، وبأنه يعتبر الشاعر المنسي أو المُغيَّب الذي استطاع أن يقدم صيغة مبدعة لعلاقة الشاعر/ المثقف بالسلطة وإفرازاتها وهيمنتها وما تضعه حولها من نخب تتبنى وتردد أطروحاتها، خالقة بذلك 'ظلاماً ' كثيفاً يمنع الرؤيا ويقتل الرؤية ويغتال البصيرة والحياة.

القَصِيْدَةُ مِن الغُمُوضِ إلى تَثْوِيْرِ اللُّغَةِ :

ربما يعترف معظم النقاد الذين تناولوا نصوص مُحَّد عفيفي مطر بشئ من النقد والتفسير وأحيانا التأويل بصعوبة المهمة اللغوية ؛ ليس لفقر الأدوات والتقنيات النقدية التي يستعين بها الناقد، بل لغموض اللغة الشعرية التي تجتاح مجمل نصوص مطر من جهة، وهذا التسارع اللفظي

العجيب والفريد التي امتازت بها قصائده من جهة أخرى، لدرجة أن النقاد الحداثويين حينما يلجأون إلى تقنية نقدية مثل أفق التوقعات، فهم بالضرورة يجابهون نصا متمايزا غير متماثل، وكل ما يمتلكه الناقد من أسلحة نقدية إزاء نص مطر يتجلى في التَّهَيؤ القَبليّ المسبق للنص القائم على توقع غموض اللغة والاجتياح الدلالي للمفردات فحسب، دون توغل التوقع في التنبؤ بمضامين القصيدة المسكوت عنها أو أحيا المصرح بها أيضا.

يقول مطر في قصيدته " تعاشيق " : "شمسٌ تميلُ، وسربُ الطير منفرط ومنعقدُ/ والقمحُ من ذهبِ الأضواء يتَّقِدُ/ يا أيُّها الولدُ/ في عنكبوت الشمس –رَأدَ ضحىً–/ عيناك من قَبَسٍ والقلبُ ينفئدُ/ فاترك لنخلتكَ الفرعاء ما تجدُ من خضرة معجونة بالطلع لا تلدُ/ أو غيمةٍ قد بَدَّدَ الزَّجَّاجُ غُرَّتَها/ ما بين أقواسِ الزجاج الصلبِ لا ماءٌ ولا زَبَدُ"/ والعشب بعض سوافٍ من ذرور اللون ينثرها/ عصفٌ وأزمنةٌ،/ والوجه مشتعلٌ، والطين لا يعد/ والخيل صافنة الأشكال ضائعة،/ والدّراعون هباء الذَرّ،/ لا رمحٌ ولا زرد/ اخلع خطاك..فهذي لوحةٌ تعشيقها جمد".

وبالضرورة يقف الناقد/ القارئ المبدع أمام هذه الأبيات متسلحا بأفقُ التَّوقُّع سواء وهو بصدد تناول النص في جملته العامة، أو في أثناء القراءة ذاتها، وهو بذلك ـ الناقد ـ يسعى لأن يرهق النص بجماعِ المكَونَات الثقافية والاجتِماعيَّة لديه، و المتلقي من خلالِ هذه الفَنيَّة يدخل في قَلبِ العَمَليَّة الأدَبيَّةِ، ويكُون ـ القارئ ـ في تَواصلٍ دائمٍ مع شُروطِ الإنتاجِ، والعلاقاتِ الأدبيَّة في النَّصّ. وأفق التوقع ـ كفنية من فنيات القراءة في نظرية التلقي ـ له دَور مركزِي في عمَليَّةِ القِراءةِ للنُّصوصِ الأدبية، فتجربةُ التلَقي من

خلال هذا المفهوم تتداخل مع تجربةِ الكّاتبِ المبدع، وهكذا ينطلق وعيه الأدبي من مجموعةِ تصوراتٍ سابقةٍ.

لذا فمن هذا المنظور النقدي يدفعنا النص السابق إلى تجاوز حالات الغموض الاستثنائية في توصيف الحالة الشعورية لمطر بتفاصيلها الطبيعية المعتادة كما كانت في نصوص نزار قباني أو النصوص الأولى لمحمود درويش وأنسي الحاج إلى الكشف عن مناطق الإبداع في تثوير اللغة وألفاظها، وهو ما جعل الناقد ناصر المقرحي يصف مطر بأنه الشاعر الذي يسبق القصيدة بخطوة، حيث يقول " وتميزت المفردات المعبرة التي أحياها الشاعر واستحضرها من مُدونة الشعر والنثر العربيين قديماً فتجلت بطازاجتها الأُولى وطلّتها البِكر وكأنها ليست مفردات مهجورة تنتمي إلى عصور ولّت".

فنجد مطرا يفجر طاقات اللغة بمفردات قد تبدو غريبة على النص الشعري الذي امتاز طوال تاريخه ـ باستثناء الشعر الجاهلي ـ بالسهولة واليسر في استجلاب المفردات، فهناك ثمة مفردات تؤكد طاقة اللغة العربية في النحت والاشتقاق والتوليد من مثل رأد، ينفئد، سواف، ذرور. والذي يشارف النص وفقا لفنيات نظرية التلقي وعلى وجه التحديد فنية السؤال والجواب فهو يلحظ أن الشاعر هنا لا يكتفي بتثوير طاقة اللغة، إنما صاحب هذا التثوير الفكرة الكامنة وراء النص ألا وهي التحريض الإيجابي لولد وجده نفسه في أرض عقيم لا زرع ولا غيم ولا مطر، فحرص على استخدام مفردات تفي بالفكرة التي تؤدي إلى انطلاق الفتى إلى مساحات أخرى، حيث يرى هانز روبرت ياوس أنه لن نستطيع فهم النص الأدبي إلا إذا فهمنا السؤال الذي يجيب عنه هذا النص، فكل قراءة للنصِّ عبارة عن سؤالٍ وجوابٍ معه.

شَخْصِيَتهُ مَطَر في شِعرِه:

بالضرورة وكما يعتقد أصحاب الاتجاه القديم والتقليدي في النقد الأدبي أن النص الأدبي يعبر ويفصح عن صاحبه، لذلك ارتدى معظم النقاد العرب ثوب الطبيب النفسي في التقاط أية تفاصيل تشي وتبوح عن سمات الشاعر وحياته ورحلته الشعرية، تماما مثلما فعل النقاد بصدد ديوان أمير الشعراء أحمد شوقي، أو كما فعل النقاد أيضا وهم يتناولون أشعار المتنبي بالدرس والتحليل. لكن في ديوان مُحَمَّد عفيفي مطر أنت أمام شاعر لا يضطر أن يفرض تفاصيل حياته ورحلته الاجتماعية والسياسية على النص، بل يطرح نفسه في النص كونه إنسانا مكتفيا بالفعل الإنساني الذي يتشارك فيه من ملايين من البشر، هذا ما يمكن أن نلتقطه من خلال السطور الشعرية التي يتحدث فيها الشاعر بلسانه، فنجده يقول في قصيدة وشم النهر على خرائط الجسد: " وأرى في الشاطئ الثاني جنود الملك القاسي/ يدقون الرماح/ بيننا نهر من الماء ونهر من مساحات الوجوه/ بيننا أرض أمومة "، وفي قصيدته " امرأة ليس وقتها الآن " يقول : " تدثرني جمرة الليل/ تفرط فوقي عناقيدها اللهبية/ بيني وبين القميص الخيول الصواهل " فهو ليس كنزار قباني الذي يفرض مساحات عريضة لشخصه في النص وكأننا نقرأ سيرة شخصية وليس نصا شعريا، بل إنه يفرض نفسه على النص بصفته الإنسانية، هذا الملمح الذي أكدته صورة المرأة في نص مُحَمَّد عفيفي مطر، فرغم ولعه بالجسد في إطلاقه الأرضي الجغرافي وولعه بمفردات التضاريس، إلا أن توصيف المرأة في شعره جاء متلازما مع فكرة الاعتناق بالأرض، أو المرأة التي لا يمكن القبض على

تفاصيلها الأنثوية، فهي الدم والطمي والنحاس الصقيل والعشب والنار والرماد والفقر والجوع، باختصار إن المرأة تشكل في شعر مطر هي الطبيعة لا التجربة الشخصية الضيقة التي قد تنتهي إما بالزواج أو الفراق.

التَّصَوُّفُ في نصوص مطر :

لا يمكن لأي شاعر حديث أو معاصر أن ينجو بالفكاك من شَرَك وشِرَاكِ التصوف، فمعظم شعراء الحداثة سقطوا طوعا في النصوص الصوفية باعتبارها أبرز وأعمق الروافد للقصيدة العربية المعاصرة، هذا ما وجدناه في نصوص أدونيس، ونجده بصورة أوضح في نصوص مُحَمَّد عفيفي مطر، وهذا ما أكده الشاعر بنفسه في نصوصه حيث الملامح المشتركة بين شعره والنصوص الصوفية من خلال الإشارة بالرمز، والتأويل اللفظي، والغموض التي يفتح مساحات شاسعة لتلقي النص، فنجده يقول في قصائد متفرقة مستخدما الرمز الصوفي : " اصدع بما تحلم الوقد أوسعه مر أضيقه مر "، " واسحب صيفا من الصوف فوقي معي الشمس أبعدها أقرب "، " هل باخع نفسك المستهامة في زجل النيب والطلل "، " والأنجم انتثرت والسموات كشفن لي زمن الفتح ".

إن مُحَمَّد عفيفي مطر الذي يمثل الطاقة الشعرية للمفردات هو بحق لمزيد من الدراسة والتحليل وإعادة فتح ديوانه من جديد بغرض إلقاء الضوء على ما قدمه هذا الشاعر من إبداع شعري يستحق الإشادة.

(وجه يافا طفل/ هل الشجر الذابل يزهو ؟/ هل تدخل الأرض في صورة عذراء؟/ مَنْ هناك يرجّ الشرق؟/ جاء العصف الجميل ولم يأت الخراب الجميل/ صوت شريد./ (كان رأس يهذي يهرج محمولاً ينادي أنا الخليفة)/ هاموا حفروا حفرة لوجه عليّ/ كان طفلاً وكان أبيض أو أسود، يافا أشجاره وأغانيه ويافا../ تكدسوا، مزقوا وجه عليّ/ دم الذبيحة في الأقداح، قولوا : جبّانة، لا تقولوا : كان شعري ورداً وصار دماء، ليس بين الدماء و الورد إلا خيط شمس، قولوا : رماديَ بيت وابن عبّاد يشحذ السيف بين الرأس و الرأس وابن جَهوَر مَيْتُ.).

الفصل العاشر

نزار قباني

القصيدة العربية الغاضبة

في الطرح الشعري العربي شاعران بالضرورة يهربان من شَرَك (بفتح الشين والراء) النقد التداولي ورهانات التحليل التقليدية ؛ أحمد أبي الطيب المتنبي، والاستثنائي السوري نزار قباني الذي تحل ذكرى رحيله في الثلاثين من شهر أبريل من كل عام، تحل هذه الذكرى لوفاة شاعر عملاق، أشبه بالمتنبي من حيث إنه ملأ الدنيا وشغل الناس، حيث كان للشعر دور أيديولوجي يحرك المياه الراكدة، ويجدد الحراك السياسي والمجتمعي، لا الآن حيث بلغ الشعر منتهاه وأيقن فشله الإصلاحي والتنويري.

لقد جاء نزار قباني منذ بنصوصه الغاضبة منذ أربعينيات القرن العشرين ليفجر بنصوصه الثائرة والحائرة كل التأويلات التي تعصف بذاكرة الأمة العربية، وربما يأتي الحديث بغير إشارة أو إشادة للبدايات لأن التأريخ ليس قصدا يصوبه الهادف لقارئه، بقصد ما هو سعي حميم إلى تقريب المسافات البعيدة بين ماضٍ منصرم وراهن يبدو أكثر قتامة وعتمة على الصعيد العربي، تحديدا ما يعصف بسورية وفلسطين من إحداثيات صهيونية ومؤامرات لا يمكن توصيفها إلا بالدناءة.

ولعل أسوأ ما حظي به شعر نزار قباني التناول النقدي الضيق الذي يوصف بالضعف حيث قصره على مناحٍ ومضامين لم يتجاوزها النقاد آنذاك، الحب والغرام وحالات العشق والغزل الصريح، وكأن من قدر نزار قباني النقدي أن يظل سجينا لمثل هذه المضامين التي ربما انقضت مشاهدها بظهور تيار الشعر الحر، واختفاء ملامحها نهائيا وقت بزوغ ما يعرف بقصيدة النثر. حتى الشاعر ـ نفسه ـ يبدو أنه ضاق من تأويلات النقاد (المريضة) ليؤكد على أنه شاعر قصيدة والتزام، ونزار نفسه يعلن هذا التفرد وهذه الخصوصية الموجودة في شعره، وبين ذلك في سيرته النثرية حين قال : إنني شاعر خارج التصنيف وخارج الوصف والمواصفات، فلا أنا حداثوي، ولا أنا كلاسيكي، ولا أنا رومانسي " ومن هذا المنطلق يمكننا أن نشير إلى صعوبة الموقف النقدي تجاه قصيدة نزار قباني.

فهو عادة يكتب في اللاشعور الجمعي للرجل والمرأة على السواء دون استثناء، ويطبق هذا الوعي على المواقف السياسية، لذا يصعب على الناقد تطبيق العقد النقدية الموروثة والمكتسبة على نصه الشعري. وشعر نزار قباني الذي تحتفل هذه السطور القليلة بذكرى رحيله اقتصارا على المشهد السياسي العربي المأزوم يمكن أن نرصده في ملامح متمايزة ومحددة، أهمها الحرية، فكل من يقترب نحو شعر نزار قباني يدرك حقيقة الحرية التي يحرص عليها وعلى نشرها بين الشباب العربي. بالإضافة إلى ملمح آخر مهم في شعر نزار قباني هو الإنسانية، لذا من الأحرى على أولئك الذين تعاملوا مع شعره من منظور نقدي مجرد أن يتخلوا عن الأسس النقدية الجامدة ويعلوا القيم الإنسانية من جانب وداوني بالتي كانت هي الداء.

(تعود شعري الطويل عليك

تعود أرخيه كل مساء

سنابل قمح على راحتيك

تعود أتركه يا حبيبي كنجمة صيف على كتفيك).

ولعل السمة الأكثر وضوحاً وتميزاً في قصيدة نزار قباني هي سمة الرفض، والرفض عنده رفض سياسي سرعان ما يستطيع تطويعه داخل النص ليصبح رفضاً اجتماعياً لكل ما هو موروث غير مكتسب بفعل التجربة ومحك المحاولة والخطأ، وتراه مجتهداً في تمزيق عباءة الموروث المهلهلة القديمة، يقول:

(أرفض ميراث أبي..

وأرفض الثوب الذي ألبسني

وأرفض العلم الذي علمني

وكل ما أورثني

من عقد جنسية

وأرفض ألف ليلة

والقمقم العجيب، والمارد،

والسجادة السحرية

أرفض سيف الدولة المغرور

والقصائد الذليلة الغبية..)

ويظل نزار قباني بجوار الشاعر العراقي أحمد مطر بلافتاته يشكلان الملمح الثائر للقصيدة الغاضبة التي تبدو عبر صوت صاحبها رومانسية إلا أنها في واقع التناول شديدة الصلة بالبعد السياسي ليس الضيق الذي يخص وطنا بعينه بل هي قصيدة عربية التناول يمكن قراءتها بنفس النبرة الغاضبة من المحيط إلى الخليج، ولعل نزار قباني انفرد بخصوصية العلاقة بين الشاعر والقضية، بجانب انفراده وتفرده المطلق باستخدام لغة شاعرية تناسب الحدث لا يميل فيها إلى الوقع الجمالي فحسب، بل يتجاوز هذا الوقع لصاحبه فولفجانج إيسر إلى التحفيز بل والتبكيت أيضا من واقع عربي يعاني حسرة القرار.

يقول نزار قباني معبرا عن هذه الحالة في قصيدته الشهيرة " متى يعلنون وفاة العرب " :

(أحاول رسم بلاد لها برلمان من الياسمين.

وشعب رقيق من الياسمين.

تنام حمائمها فوق رأسي

وتبكي مآذنها في عيوني.

أحاول رسم بلاد تكون صديقة شعري

ولا تتدخل بيني وبين ظنوني.

ولا يتجول فيها العساكر فوق جبيني.

أحاول رسم بلاد

تكافئني إن كتبت قصيدة شعر

وتصفح عني، إذا فاض نهر جنوني ...)

وها هو نزار قباني في ذات القصيدة يقر بواقع راهن لايزال مستداما بل لا يمكن الفكاك منه أيضا، إذ يقول :

(أحاول أن أتصور ما هو شكل الوطن ؟

أحاول أن أستعيد مكاني في بطن أمي

وأسبح ضد مياه الزمن.

وأسرق تيناً، ولوزاً، وخوخاً

وأركض مثل العصافير خلف السفن.

أحاول أن أتخيل جنة عدن

وكيف سأقضي الإجازة بين نهور العقيق

وبين نهور اللبن..

وحين أفقت اكتشفت هشاشة حلمي

فلا قمرٌ في سماء أريحا..

ولا سمكٌ في مياه الفرات..

ولا قهوةٌ في عدن ...).

وإذا كانت الشعوب العربية قد استيقظت لبرهة قصيرة جدا على

المشهد المتصدر بوكالات الأنباء العالمية حينما أقر وأعترف الرئيس الأمريكي المضطرب أمام شعبه وهو يوقع وثيقة تبدو تاريخية للكيان الصهيوني وحده حينما منح حق اعتراف ضم الجولان السورية إلى المساحات التابعة لإسرائيل المحتلة الأراضي الفلسطينية، فإن شاعرنا العربي جلي الصوت نزار قباني قد تنبه مبكرا لكافة الإحداثيات التي تعقب حالات الصمت العربي صوب الممارسات الصهيونية سواء السياسية أو العسكرية، فنجده في قصيدة " حوار مع عربي أضاع فرسه " يقول :

(لو كانتْ تسمعُني الصحراءْ

لطلبتُ إليها..

أن تتوقّف عن تفريخِ ملايينِ الشعراءْ

وتحرِّر هذا الشّعب الطيّبَ من سيفِ الكلماتْ

ما زلنا منذُ القرنِ السّابعِ، نأكلُ أليافَ الكلماتْ

نتزحلقُ في صمغِ الرّاءاتْ

نتدحرجُ من أعلى الهاءاتْ

وننامُ على هجوِ جريرٍ..

ونفيقُ على دمعِ الخنساءْ..

ما زلنا منذ القرنِ السابعِ..

خارجَ خارطةِ الأشياءْ

نترقّبُ عنترةَ العبسيَّ..

يجيءُ على فَرَسٍ بيضاءْ..

ليفرّجَ عنّا كربتَنا..

ويردَّ طوابيرَ الأعداءْ..

ما زلنا نقضمُ كالفئرانِ..

مواعظَ سادتِنا الفقهاءْ

نقرأُ (معروفَ الإسكافيَّ)..

ونقرأُ (أخبارَ الندماءْ)..

وربما لا أجد ختاما لسطور أبعثها في ذكرى رحيل شاعر العرب في القرن العشرين الدمشقي نزار قباني تعقيبا للمشهد السياسي الهزلي بطبيعة أصحابه أعني الاعتراف بضم الجولان السورية للكيان الصهيوني سوى أبياته الرائعة بقصيدته الماتعة " منشورات فدائية على جدران إسرائيل " تأكيدا بأن الجولان عربية رغم محاولات بائسة، وأن سورية التي تبدو جريحة حرب علها تستفيق لحظة لواقعها الأليم، يقول نزار قباني :

(لن تجعلوا من شعبنا

شعبَ هنودٍ حُمرْ..

فنحنُ باقونَ هنا..

في هذه الأرضِ التي تلبسُ في معصمها

إسوارةً من زهرْ..

فهذهِ بلادُنا..

فيها وُجدنا منذُ فجرِ العُمرْ

فيها لعبنا، وعشقنا،

وكتبنا الشعرْ..

مشرِّشونَ نحنُ في خُلجانها

مثلَ حشيشِ البحرْ..

مشرِّشونَ نحنُ في تاريخها

في خُبزها المرقوقِ، في زيتونِها

في قمحِها المُصفرِّ..)

البَابُ الثاني

الرواية

الفصل الأول

نَجِيْبُ مَحْفُوْظ

أوبْرَا الحِكَايَاتِ ومَقْهَى الحَكْيِّ

مَزَارٌ سِيَاحِيٌّ اِسمُه نَجِيْب مَحْفُوظ:

دخل الأستاذ الجامعي قاعة المحاضرات منتشيا ومستشعراً بالفخر الشديد وهو يتأبط تحت ذراعه الأيمن رواية بداية ونهاية لعميد الأدب العربي الأديب العالمي نجيب محفوظ، وبمجرد جلوسه على مقعده الساكن والساكت كقلبه بدأ يعلن عن أدب نجيب محفوظ بوصفه نموذجاً للرواية الواقعية وفي الولايات المتحدة الأمريكية يسمون هذا النوع من الأدب بالأدب النقدي الاجتماعي، ويبدو أن طالباً نابهاً قد تنبه لخطأ الأستاذ المعتاد نتيجة ما تعانيه المؤسسات الجامعية من ترهل أكاديمي وتورم في الدراسات المكتبية والمتحفية إن جاز لنا التعبير وأشار رافعاً يده طلباً للمداخلة، وكعادة الأستاذ الجامعي في مصر والذي نادراً ما يتسم بالتسامح واتساع الأفق نتيجة التربية الأكاديمية التي ترعرع في كنفها أذن له بالمداخلة على امتعاض واحتقان لم يبنه للطلاب.

ولم يزد الطالب حديثاً سوى أنه قال إن نجيب محفوظ هو رائد الرواية التاريخية بدليل روايته الثلاث عبث الأقدار، ورادوبيس، وكفاح طيبة، وليست روايات بداية ونهاية والقاهرة الجديدة والسراب والثلاثية الشهيرة

هي دليل كونه أنوذجاً للرواية الواقعية. ويبدو أن طالباً آخر قد استدرك ما فات الأستاذ والطالب في قصرهما الواقعية والتاريخية كنمطين روائيين لنجيب محفوظ، ولربما أنه لم يدرك المكان المتحفي الذي يجلس فيه وهو قاعة المحاضرات الصامتة فتكلم بغير إذن أو إيذان فقال : يا أستاذ إن نجيب محفوظ هو رائد الأدب الرمزي والرواية الرمزية القائمة على التأمل وخير دليل على ذلك رواياته الطريق، والسمان والخريف، وميرامار، والحرافيش. وقام طالب آخر وقال أظن أن نجيب محفوظ هو رائد رواية البوح الصوفي بدليل أصداء السيرة الذاتية، وأحلام فترة النقاهة.

لكن الحقيقة أن أدب نجيب محفوظ الروائي يمثل أوبرا الحكايات ومقهى الشعب ومن الصعب محاولة تصنيفه وفق هوس وهوى النقاد بحمية التصنيف وقولبة الإبداع، فأنت أمام عالم مزدحم بغير ملل أو صخب حكائي بالأحداث والوقائع الجدلية، هذه الأحداث وإن بدت بسيطة في بعض الأحايين إلا أن كل حدث منها يفجر طاقات من الأسئلة المثيرة التي تستدعي التفكير ولا تجعل العقل بمأمن عن التأويل والتفسير. حقاً مجموعة ضخمة من الأعمال الروائية تمثل مغارة من الأسئلة التي يصعب تصنيف كاتبها تحت مظلة قاصرة مانعة، لذا فنجيب محفوظ هو بحق مزار سياحي يستقطب المعارضين قبل المؤيدين وهو مؤسسة شعبية أدبية تنصر بداخلها كافة التيارات الأدبية بغير انحناء أو محاولة انهزام داخلية. وإذا كانت روايات نجيب محفوظ قد حققت ولا تزال الشهرة والصيت وبلوغ المأرب من حيث جودتها ورصانتها وإثارتها لأسئلة سابرة تغوص في المجتمع، فإن عميد الرواية العربية نجيب محفوظ يشبه الحكاية، بل قلما نجد أديباً صار

الاهتمام بشخصه مثل الوعي بأعماله وهذا تحقق بالفعل لنجيب محفوظ كما تحقق لكتاب آخرين مثل ماركيز، وسارتر، وإليوت، وصامويل بيكيت.

وربما هذه السطور ليست موجهة إلى القارئ العادي الذي اعتاد القراءة وفعلها واستمرأت أذناه سماع اسم نجيب محفوظ منذ صغره، إنما هي سطور لقارئ استثنائي لأن القراءة بالفعل في هذه الأيام فعل استثنائي قد يبدو غريبا لأن الجيل الحالي تيقن بواقع الإنترنت وصار مريداً مطيعاً لشبكات التواصل الاجتماعي، رافضاً أية محاولة لجذبه نحو الورق وصناعه الذين أبدعوا وقدموا للحضارة صروحاً جديدة.

بِدَايَاتٌ وتَكْوِيْن :

نجيب محفوظ ابن القاهرة القديمة تحديداً حي الجمالية التي لم يشر إليها بحرف واحد أو سطر يتيم باسمها في إحدى رواياته وكأنها حرم خاص به رغم أن واقع روايته كلها تفوح بعطر الجمالية وتفاصيلها الساحرة، ولقد سمي بهذا الاسم تيمناً بالطيب الذي أشرف على ولادته وهو الدكتور نجيب باشا محفوظ القبطي واسمه بذلك مركب ووالده هو عبد العزيز إبراهيم الذي لم يقرأ في حياته سوى كتابين فقط، القرآن الكريم، وحديث عيسى بن هشام للمويلحي لأنه كان صديقاً له وهذا يعكس مدى تأثر أديبنا العالمي بعالم الحكايات والقصص. أما أمه التي قال عنها نجيب في أحاديثه أنها امرأة لا تقرأ ولا تكتب، وكثيرة الصمت إلا أنها إن تحدثت صارت مخزناً للحكايات الشعبية وهي بذلك تصبح رافداً مهماً وخصباً من روافد تكوين نجيب محفوظ الإبداعية.

ولقد درس نجيب محفوظ في جامعة فؤاد (القاهرة حاليا) في قسم الفلسفة وهذا يعكس قدرته على استقراء المشاعر والعواطف لشخصيات المجتمع وتمكنه من تأويل التركيبة النفسية لشخصياته القصصية، ولعل أكثر الشخصيات التي أثرت في تكوين وحياة الأديب العالمي نجيب محفوظ هو الشيخ مصطفى عبد الرازق صاحب أشهر معركة فقهية وفكرية مع القصر الملكي، وثاني مجدد بعد الإمام المجدد الشيخ مُحَّد عبده، ولقد اكتسب نجيب محفوظ عن الشيخ مصطفى عبد الرازق التسامح ورفض التعصب، وهو ما نلمحه في كافة روايات نجيب محفوظ.

والغريب أن نجيب محفوظ قد رشح عقب تخرجه للسفر إلى فرنسا للحصول على درجة الماجستير وبالفعل اختار موضوعاً لرسالته بعنوان " الجمال في الفلسفة الإسلامية " لكن البعثة حجبت عنه اعتقاداً من إدارة الجامعة بأنه قبطي لاسمه وأنه منتمي لحزب الوفد المغضوب عليه من قبل الحكومة والقصر آنذاك. ووقتها قرر نجيب محفوظ اختياره النهائي بامتطاء فرس الأدب والجنوح بعيداً عن الفلسفة بمعناها الأكاديمي لكنه في الحقيقة لم يستطع أن يهجر الفلسفة وبحارها المضطربة في ثنايا إحداثيات رواياته.

وحينما نتتبع سيرة نجيب محفوظ المهنية ندرك على الفور اتسامه بعدد من السمات والصفات أبرزها الالتزام والروتينية التي تعني الانضباط في إتمام المهام وليست البيروقراطية المعهودة في دوائر الحكومة ومؤسساتها، فعمل سكرتيراً برلمانياً بوزارة الأوقاف في الفترة من ١٩٣٨ وحتى ١٩٤٥، ثم صار مديراً لمؤسسة القرض الحسن التابعة لوزارة الأوقاف حتى ١٩٥٤، فمديراً لمكتب وزير الإرشاد، ومديراً للرقابة على المصنفات الفنية وهو في

واقع الأمر الأكثر التزاماً أمام قضايا مجتمعه لكنه بالفعل كونه أديباً يسعى إلى التحرر من فخ القيود التي تنصب على العمل الفني، ثم أصبح بعد ذلك مديراً عاماً لمؤسسة دعم السينما وهو بحق أحد أبرز صناعها الذين أسهموا في ريادة السينما المصرية على مر عقود بعيدة.

العَالَم المحْفُوظِي.. أسْرَارٌ وحِكَايَاتٌ :

لكن لماذا هذا التفرد الذي حققه نجيب محفوظ ولا تزال الدراسات والندوات تعقد عنه وعن رواياته على السواء، ولماذا لا يمكن الحديث عن روايات نجيب محفوظ بعيداً عن التطرق لعالم نجيب محفوظ الذي كان بوتقة الانصار الطبيعية الأولى لهذه الكتابات الروائية الرائدة. فنجيب محفوظ وعالمه الشخصي كان قريبا من الطبقات المهمشة والوسطى ومجتمع الموظفين، لذا أراد أن ينسج من هذه العلاقات ملحمة لطبقة مهمشة استطاع أن يجعلها محور الحكاية بتفاصيلها اليومية ومعاناتها المتكررة، وهذا هو نجيب محفوظ الذي أمكنه الجلوس ساعات طويلة على مقاهي عرابي والفيشاوي وكازينو الأوبرا وريش ووادي النيل وبيترو بالأسكندرية ليلتقط ملايين الحكايا الشعبية لا التي تتناول القصص الشعبية مثل عنترة وسيف بن ذي يزن وبني هلال، بل حكاية الشعب الآني، وقرر نجيب محفوظ أن يجعل من روايته حكاية للوطن وأهله. والمقهى الذي كان مجرد مكان جلوس عابر لبعض الناس، كان لنجيب محفوظ بمثابة الأوبرا التي يشاهد فيها كل الفنون، والمشسرح الطبيعي الذي يرى فيه الناس على حقيقتهم بغير أقنعة زائفة، وهو ما مكَّنه من رصد نبض الشارع وقصصه التي لا تنتهي.

وهذا القرب من طبيعة الأشخاص والأشياء سمح لنجيب محفوظ استخراج جواز سفر إنساني للسفر في نفوس البشر، وهو الذي أتاح له بعد ذلك سبر أغوار المجتمع المصري ورصد مشكلاته وتتبع حراكه باستمرار، ولعل سر تميز نجيب محفوظ بعالمه الروائي عن أسماء شاركته فن الحكي مثل يوسف إدريس ويوسف السباعي وتوفيق الحكيم ويحيى حقي وغيرهم أنه استطاع بفضل حدسه الفطري هضم التركيبة الاجتماعية والسكانية للمجتمع المصري وإدراك العلاقات الاجتماعية المتنامية التي تتحكم في هذه التركيبة ومن ثم اختزال كل التفاصيل الدقيقة اليومية عن هؤلاء وتسجيلها بصورة إبداعية استثنائية.

المدِينَة/ الحَارَةُ/ العَالَمُ :

كم من روائي اغرورق في القرية تارة وفي المدينة تارة أخرى ؟ وكم من قاص سافر صدفة إلى الريف فكتب عنه وعن تفاصيله ثم عاد إلى مدن الأسفلت من جديد فضاعت رائحة خبز الريف وسط غبار السيارات وأنفاس العمال والموظفين ؟ هذا حدث كثيراً في عالم الروائيين العرب عموماً والمصريين على وجه الخصوص، إلا في حالة نجيب محفوظ الذي قرر أن يكون أديب المدينة وشاعر الحارة، والمدينة في أدب نجيب محفوظ بديلاً عن القرية التي يمكن اختزال تفاصيلها في المكونات الحضارية لها، أما المدينة في معادل موضوعي للعالم الكبير بتراكيبها المتباينة وصفاتها التي تأبى التصنيف وخير تمثيل لذلك ملحمة الحرافيش التي تظل درة أعمال نجيب محفوظ على الإطلاق، وقديماً كنا ندرس بالجامعة قاعدة مفادها أن القرية وتفاصيلها هي

الأقرب لفن الرواية باعتبار أن الرواية عمل أدبي طويل نسبياً عن القصة والقصة القصيرة وأن عالم القرية برتابته وإيقاعه البطئ صالح تماماً لتكنيكات الرواية، إلا أن نجيب محفوظ الكاتب الذي يعد استثنائياً في عالمنا الإبداعي استطاع أن ينقل الإيقاع الحكائي صوب الحارة والتي جعلها معادلاً موضوعياً للوطن تارة، وللعالم تارة أخرى، وفن الرواية عند نجيب محفوظ يمكن اختزاله في كاتب اجتهد في رصد تحولات المدينة النهرية الكبيرة.

أبْوابٌ غَيْر مُغْلَقَةٌ :

كل كاتب يظل صندوقاً أسود من الأسرار والحكايات غير المعلنة بالنسبة لقارئيه، وهكذا هي عادة الشعراء والروائيين الذين يصرون أن يظلوا بمنأى عن أحداث أعمالهم وحقصائدهم التي تبدو بعيدة بعض الشئ عن حياتهم أو رواياتهم التي لا تتصل بعوالمهم الحقيقية، لكن يظل نجيب محفوظ هو الكاتب الأنموذج الذي حقق معادلة التصالح بين النص والكاتب، ولم لا وهو يشبه الحكاية نفسه من حيث شخوص وحبكة وصراع وخاتمة، ولم يحظ كاتب عربي باهتمام موجه صوب شخصه مثلما حظي نجيب محفوظ، لدرجة أن اسمه صار علامة تجارية أو ماركة عالمية في مجال الأدب، وكم من كاتب أو شاعر يسعى إلى وضع صورته بجوار عمله الفني من أجل أن يعرف، إلا أن نجيب محفوظ اسمه كفيل برسم صورته في ذهن القارئ بزيِّه التقليدي الذي لم يغيره باختلاف المناسبات والأحداث.

ويعتقد كثيرون أن نجيب محفوظ برواياته المتعددة استطاع أن يكتب

تاريخ مصر بطريقته الخاصة، ليس بمعنى التحريف والتصحيف في حوادثه وتفاصيله إنما نقل الوقائع اليومية والسياسية بصورة روائية قصصية، وما أمتع نجيب محفوظ حينما يتحدث عن الوطن بطريقته أيضاً، فحينما سئل عن مصر وماذا تعني له قال : " مصر ليست مجرد قطعة أرض، مصر هي مخترعة الحضارة "، والحس الوطني لدى محفوظ يبدو جلياً لأنه لم يغادر الاهتمام بالوطن في إحداثيات رواياته بل عكس هموم الوطن والمواطن، ورصد بكفاءة المشكلات الآنية والمستقبلية التي يواجهها المجتمع ومن ذلك روايات اللص والكلاب والكرنك وثرثرة فوق النيل .

حتى حينما قامت الدنيا ولم تقعد حتى اليوم حول رواية أولاد حارتنا من قبل التيارات الدينية التي بالفعل بعضها لم تقرأ الرواية، أو قرأتها ولم تستطع فهمها وتأويلها تماما مثلما حدث لكافة كتابات الصوفي ابن عربي، فإن نجيب محفوظ نفسه التزم بموقفه من موافقة الأزهر الشريف على نشر الرواية بوصفه المؤسسة الدينية الرسمية في البلاد، رغم أن نجيب محفوظ نفسه اعترف من خلال برنامج تلفازي أن الرواية سياسية في المقام الأول وأنه كتبها مسلسلة في عام ١٩٥٩ وكان يوجه بها سؤالاً سياسياً لمجلس قيادة الثورة آنذاك عن الطريق الذي يرغبون السير فيه طريق أهو طريق الفتوات أم طريق الحرافيش ؟ وباجتهاد شخصي أرى أن الأمر سرعان ما تحول من سياسي إلى ديني بإيعاز من بعض رجال الثورة الذين رأوا في رواية أولاد حارتنا هجوماً ضارياً صوب سياساتهم، لذا كان من الأحرى على النقاد ومؤرخي الرواية العربية أن يلتفتوا إلى سياق الهجوم الذي شنته التيارات الدينة ضد محفوظ وروايته والجميع يعلم حجم الهجمة الشرسة

التي تعرض لها نجيب محفوظ إزاء رواية أولاد حارتنا ومنها ما كتبه الشيخ عبد الحميد كشك وضمه كتابه المعنون ب " كلمتنا في الرد على أولاد حارتنا ".

ومشكلة بعض التيارات الدينية المعاصرة أنهم بالفعل لم يقتربوا بجدية من عالم نجيب محفوظ، ولم يكترثوا بالتعرف على عالمه الشخصي الذي يعد جزءً أصيلاً من إبداعه، واكتفوا فقط بآراء من سبقوهم والذين ربما لم يطالعوا أدب نجيب محفوظ في مجمله، والحقيقة أن نجيب محفوظ لم يكن أكثر من كاتب ملتزم أمام تفاصيل مجتمعه نقلها كما هي ولم يتجاوز العبث بهذه التفاصيل، ويكفي أنه ربط الرواية بتاريخ مصر على مر عصوره.

نوبل.. جَائزَةُ اللُّغَةِ :

منطقي جدا أن يفوز الشعر والشعراء العرب بجائزة نوبل في الأدب، لأن الشعر هو ديوان العرب، ولأن عدد الشعراء يفوق مئات بل ملايين الروائيين، فالقصيدة تشبه الرصاصة السريعة التي تنطلق من فوهة المسدس بخلاف الرواية التي تشبه المخاض العسير، ولأن الأمة العربية منذ فجرها أمة شعر، لكن الاستثناء هو فوز الرواية بالجائزة هذا من ناحية، وفوز نجيب محفوظ الذي ترفق وهو يرنو نحو مقدمة الرواية والروائيين فهذا استثناء آخر.

وحينما نتحدث عن فوز نجيب محفوظ بجائزة نوبل لا يهمنا كواليس الخبر، ومشاعر الأديب الذي صار عالمياً بشهادة تاريخية معتمدة، ولا كم الفرحة التي طغت على المشهدين الشعبي والأدبي على مستوى الوطن

العربي، لكن الذي يهمنا ونحن ننقل نبذة مختصرة جدا للشباب عن عالم نجيب محفوظ هو الخطاب التاريخي الذي خطه نجيب محفوظ بقلمه وألقي في صدر تكريمه بالجائزة.

وهذا الخطاب يمكن توصيفه بأنه أشبه بخارطة الطريق للمواطن العربي بصفة عامة، وللكاتب والأديب بصفة خاصة، وهي بمثابة رسالة للتيارات الدينية التي لطالما هاجمت نجيب محفوظ وأعماله حتى يومنا هذا، ورسالة ثقافية للدول التي ترى نفسها أكثر تحضراً وهي في الواقع أكثر وحشية بدليل تسخير الإنسان على أراضيها.

هذا نجيب محفوظ الذي بدأ كلمته التاريخية مفتخراً بلغته العربية الرصينة، قال : " أرجو أن تتقبلو بسعة صدر حديثي إليكم بلغة غير معرفة لدى الكثيرين منكم ولكنها الفائز الحقيقي بالجائزة "، وكم من كاتب يفوز بجائزة أدنى من نوبل في أية دولة أجنبية وسرعان ما تعلن إدارة الجائزة نبأ الفوز فيهرول كاتب إلى صياغة كلمته بلغة أجنبية غير العربية رغم أن فوزه جاء نتيجة حصاد إبداعي بلغة جديرة بالاهتمام وهذا درس رائع وأنموذج مثالي ينبغي الاحتذاء به.

والدرس الثاني الذي أصر نجيب محفوظ أن يقدمه لنا أولاً ثم للغرب ثانياً الانتماء والولاء للحضارة الألية والأصيلة، فيقول نجيب محفوظ في كلمته : " أنا ابن حضارتين تزوجتا في عصر من عصور التاريخ زواجاً موفقاً الحضارة الفرعونية والحضارة الإسلامية ". ويكفي ما قاله نجيب محفوظ عن الحضارة الإسلامية ليعي أولئك المتهوكون الذين لا يزالوا

يدشنون حروباً ضارية ويوجهون سهاماً مسمومة صوب نجيب محفوظ ورواياته، وهي فرصة نجدد فيها الدعوة لمن أسهم ولا يزال يسهم في المشاركة بالحرب على نجيب محفوظ لكي يعيد قراءة كلمته التاريخية التي قدمت في حفل تتويجه ملكاً للأدب في عام ١٩٨٨.

فنجيب محفوظ الذي حاربه ولا يزال يحاربه المتأسلمون ذكر أن الإسلام دعوة إلى إقامة وحدة بشرية في رحاب الخالق، وهي دعوة تنهض على التسامح والمساواة، وأن الرسول الكريم (ﷺ) هو باعتراف غير المسلمين قبل أهل الإسلام أعظم رجل في تاريخ البشرية، وأن الفتوحات الإسلامية استطاعت أت تغرس آلاف المآذن الداعية للعبادة والتقوى والخير، وأن الإسلام كدين سماوي رسالة تسامح لم تعرفها الإنسانية من قبل.

الفصل الثاني

جَمَال الغيْطَانِي.. السَّردُ في صُورَتِهِ المُدْهِشَةِ!

سِحْرُ الرُّوَايَةِ الأوْلَى (الزِّينِي بَرَكَات أنْمُوْذَجًا)

(أ) فِتْنَةُ السَّرْدِ:

تكاد تكون مهمة القاص صعبة المنال والمراس نسبيا في محاولته اقتناص لحظة إبداعية للسرد التاريخي، وهذه اللحظة تبدو استباقية لدى الموهوبين في القص والمتميزين في حرفة الحكي، وهذا الرهان الأدبي قلما تحقق لروائيين يمكن توصيفهم بالمنتمين لعوالمهم الإبداعية، وهي موهبة تثقلها الصناعة بامتلاك أدوات وتقنيات السرد والحكي كما في حالة عميد الرواية العربية نجيب محفوظ الذي أمهر حق الإبهار في استلاب قارئه صوب نص مفعم بإحداثيات سردية تدور في أفلاك تاريخية لاسيما في عبث الأقدار وكفاح طيبة ورادوبيس وغيرها من الروايات التاريخية التي بدأ بها محفوظ مشروعه الروائي الطويل.

وإذا كان نقاد العصر الحديث منذ طروحات محمد مندور النقدية أشاروا إلى العلاقة التزامنية بين بدايات السرد الروائي لدى صناع التجربة القصصية العربية وبين النص التاريخي بوصف الأخير رافدا خصبا لا ينضب من الحكايات وأعاجيب الأخبار، فإن الذين التزموا بتوافر النص التاريخي

لدى سردهم القصصي من أمثال كاتبنا جمال الغيطاني قليلون لاسيما إذا تحول سرد النص التاريخي إلى حكاية تتفوق بإحداثياتها على حدث التاريخ نفسه.والغيطاني حينما لجأ إلى حدث التاريخ فهو لا يعتمد على ذيوع الحكاية التاريخية بل يعمد جاهدا إلى نقل القارئ إلى موقع النص الأصلي بل ويبدو هذا القارئ مشاركا فاعلاً في تفاصيل مشهد الحكي.

ولطالما افتتح النقاد حديثهم عن الرواية بالسرد القصصي، واجتهدوا في رصد حالات السرد ومقاماته وأحواله التي تبدو أكاديمية نسبيا وبعيدة عن رصد حالة الحدث الإبداعي أي الرواية ذاتها، إلا في حالة الروائي المصري جمال الغيطاني فالسرد يرتبط به طوعا بغير كراهة، وربما إذا طفق النقاد المتقدمون في تأصيل السرد كمزية أصيلة للرواية بأنه أي السرد يعني التتابع والانتظام مما يوحي للقارئ العادي غير المتخصص بأن الرواية عمل رتيب يصف الواقع دونما أي تجديد أو إثراء له بالتأويل والتوصيف، لكن سردية جمال الغيطاني متغايرة فهي لا تعني أو تهتم بتتابع نص الحدث في صورته التاريخية أو حتى تتابع الأحداث بتقاليدها النقدية المستدامة، بل يلجأ دوما إلى تقنيات استثنائية يمكن توصيفها بكلمة واحدة وهي التجلي. وفي حالة التجلي التي أعتقد أن الغيطاني كان يقصدها وهو يخط رواياته وتحديدا روايته الأولى (الزيني بركات) يضطر الغيطاني وهو مقتنع أن ينقل قارءه صوب مشاعره السردية، بمعنى أنه نجح بامتياز وكفاءة في انتزاع الانفعال من القارئ، وهي نتيجة قلما تتحقق لدى روائيين، ويمكن رصد تلك الحالة أيضا في رواية (أصابع لوليتا) للروائي الجزائري واسيني الأعرج، ومجمل أعمال الروائي عبد الرحمن منيف.

وإذا كان السرد في عمومه النقدي يعمد إلى تكريس تقنية إجراء الحوار الداخلي (المونولوج) فإن الزيني بركات الحالة الأولى الساحرة للغيطاني نجحت في إجراء حوار من نوع خاص وفريد في ذهن القارئ لإحداث شراكة مستدامة بين النص والحدث التاريخي والقارئ، والسردية الجديدة التي بدت تاريخية وفقا لتاريخ إصدار الرواية اقتضت إلى الوصول بنتيجة واحدة وهي كلما اقتنع القارئ بأنه شريك أصيل في الحدث اكتفى الروائي بأنه امتلك بالفعل بوصلة الحدث القصصي بل وعدم فكاك القارئ من الشَرَك (بفتح الشين والراء) السردي.

وإذا ما فكرنا في تناول المشروع السردي عند الغيطاني والذي تمثل في روايات رسالة في الصبابة والوجد وهاتف المغيب وحكايات الغريب وشطح المدينة وغيرها من الروايات فإن السرد عنده لا يهتم بالحكي المباشر بقصد ما يعني بسبر أغوار اليقين، والغيطاني وهو يحاول الوصول إلى إنجاز هذه المهمة يبدو أكثر وعيا بتجارب من سبقه من المبدعين العرب، لكن تظل مشكلته السردية وإن حق التوصيف عبقريته السردية هي أنه خارج السرب في تغريده على مستويات التقنية السردية بلغة الغائب الذي يتطلب حضورا دافقا بذهن القارئ، والأدوات والتكنيكات الروائية المتمايزة واستحضار صور تاريخية، ولاشك أن استحضار التاريخ بأحداثه صنع حالة من الدهشة الدائمة للاكتشاف داخل النص، ولعل إيجاز حدث تاريخي في صورة سردية إبداعية يخلق إيقاع إزاء الحدث الذي يبدو قلقا ومرتعدا مما يحفز القارئ في انفعاله صوب النص من ناحية، ويعزز التكوين السردي غير المشابه من ناحية أخرى.

(ب) مَقَامَاتُ الغِيْطَانِيّ.. مِنْ السَّرْدِ إلى الوَعْيِّ المَعْلُومَاتِيِّ:

ليس مشكلة في أن تستحيل كاتبا، فالمفردات والألفاظ مطروحة على قارعة طريق اللغة، لكن الأصعب أن تكون ذاك الكاتب القارئ، وهذا الدور المزدوج يجعل الكاتب كرها ملتزما أمام قارئيه في أن يقدم لهم قدرا معرفيا ومعلوماتيا مهما يشارف اكتمال ثقافة الآخر الذي يجد ملاذه المعرفي عند كاتبه، هذا الدور قام جمال الغيطاني عبر مشروعه القصصي الطويل، ومن خلال نثرياته المدهشة، وكبار الكتاب والشعراء من أمثال توفيق الحكيم ويوسف إدريس وأدونيس ويوسف الخال ومُحَمَّد الماغوط مرورا بالاستثنائي محمود درويش وجمال الغيطاني وواسيني الأعرج وأحلام مستغانمي وغيرهم كانوا يمررون قدرا معرفيا مذهلا عبر سياقاتهم النصية الإبداعية أو السردية مستهدفين خلق حالة من الوعي المعلوماتي لدى القارئ الذي اختلف دوره عن السابق بعد أن استحال شريكا فاعلا في النص غير هذه الشراكة الباهتة التي أشار إليها (رولان بارت) بإعلان موت المؤلف.

فالمؤلف لم يعد ميتا كما استحال في سبعينيات القرن الماضي، ولم يعد إلى أدراجه القديمة منعزلا عن نصه ؛ بل هو الصوت الآخر الذي يدفع القارئ إلى البحث عن مزيد من التفاصيل واقتناص الإحداثيات السردية بمعاونة الكاتب نفسه.

وجمال الغيطاني الغارق في تفاصيل الوطن وتراثه الأصيل استطاع أن يوفر هذا الوعي المعلوماتي لدى قارئه الأمر الذي يدفعنا بأن نجعله في زمرة

الكتاب الحجاجيين اي الذين يمتازون بإقامة الحجة عن طريق تدعيم الطرح الفكري بطروحات فكرية وفلسفية ذات شراكة متماثلة بعض الشئ. يبدو هذا الطرح المعلوماتي في تفاصيل المشهد السردي للكتاب والذي نجح الشعر بقوالبه أن يفرض سطوته وقوته القمعية في إحداث التأويل والإمتاع ومن قبلهما الدهشة لدى القارئ من خلال الصورة والتصوير الفني لأحداث تبدو سياسية محضة، وفيها يدعم الغيطاني طرحه الفكري بأفكار ومساجلات فكرية تؤدلج الدور السياسي للمثقف وأنه ليس بالقطعية تنظيريا أو مكتفيا بالمتابعة بدون المشاركة في صنع القرار السياسي، وأنه بمثابة أيقونة شرعية للحراك المجتمعي.

ومن البدهي لقاص استثنائي ماتع كالغيطاني أن ينقل لنا عبر صوره السردية النثرية ملامح ثقافية شتى لعصور بائدة زمنيا باقية بتفاصيلها المكانية، حينما يريد المزج بين حدث معاصر له والحالة الوجداني لجيل سابق لم يعاصره لاسيما وهو يتحدث طبائع الحكم والسياسة والبصاصين وممارساتهم، الأمر الذي نجده على الشاطئ الآخر يبدو مغايرا لسمات الكاتب التي تبدو شاعرية حينما يقرر تناول بعض القضايا السياسية الأكثر رواجا في عصر الدولة الفاطمية وهي يسطر روايته " الزيني بركات " مثل هذه الإشارات هي بالطبع خير دليل على استنارة الكاتب حينما يعرض قضيته باحثا عن أدلة شافية وكافية لتبرير عرضه السردي وتدعيم أفكاره المطروحة. والمستقرئ لهذا الطرح يجد ثمة مشاكلة وتماثل بين وقائع الحياة السياسية والبوليسية في الدولة الفاطمية وبين الأحداث والمشاهد الزمنية المصاحبة لوقت كتابة الرواية.

(ج) الزِّيْنِي بَرَكَات.. مَسَاحَاتٌ مِنْ الحِجَاجِ السَّرْدِيِّ :

حينما صدر كتاب (جوع الواقع موت الرواية.. نوع أدبي يحتضر) للناقد ديفيد شيلدس اصطدم الروائيون ولهجوا في الدفاع عن طرحهم السردي طارحين فكرة المؤلف وزعمه بأن قوة الواقع وتفوقه على الرواية هي التي قضت على وجودها كجنس أدبي استطاع أن ينتزع من الشعر أيقونة ديوان العرب، وسواء اتفقنا مع أفكار ديفيد شيلدس أم اختلفنا جذريا فإن الرواية المعاصرة والراهنة هي بشك في مرحلة معاناة حقيقية يمكن توصيفها في ملامح محددة، منها حالة الغياب بين النص والقارئ والتي مفادها لغة النص ذاتها، لذلك فإن رواية " الزيني بركات " رغم قدم تاريخ نشرها إلا أنها تعد بمثابة حافز إيجابي يدفع القارئ العربي لتجديد علاقته بفن الرواية، لاسيما وأنه . القارئ . يجد وطنه حاضرا بقوة في سياقات الرواية، ويلحظ فتنة المدينة التي لطالما هرب من سطوتها بنفس القدر الذي يدفعه إلى النزوح النهائي إليها.

وأهم من ذلك كله فإن الطرح النصي الذي قدمه لنا الغيطاني في روايته " الزيني بركات " هو طرح العلاقة بين الوطن والمواطن، تلك العلاقة التي تحتاج إلى تحليل نفسي صوب الحاكم والوطن وقضايا المجتمع المعيشية وبعض القضايا المجتمعية كتريبة السكان وانتماءاتهم الأيديولوجية والزواج والارتقاء العلمي وغير ذلك من الطروحات الاجتماعية التي تربط المواطن بوطنه ومجتمعه، لذلك فإن القارئ لا حرج عليه في كونه مستلبا صوب الرواية وأحداثها وبطلها الذي لا تستطيع أن تتعاطف معه، في الوقت الذي تجد نفسك فيه أكثر المدافعين عن سيرته ومسيرته.

إنها دهشة السارد/ الغيطاني، وهو المسئول الأول والأخير عن تقديم الكلام عن شخوصه لاسيما شخصية الزيني بركات بن موسى محتسب القاهرة والوجه القبلي كما تذكر الرواية الماتعة، ودهشة الغيطاني ليست في سرد التفاصيل وعرض إحداثيات حوارية تقضي على ملل الوصف والتوصيف، بل من حضور القارئ الذي يوهمه الغيطاني بواقعية النص المسرد من خلال مشاهد وملامح كالإيفادات والإشارات التاريخية ووصف الإطار العام للمشهد، وحضور السارد نفسه الذي يجعل القارئ يفتش أكثر عن ما يشبع شغفه بتوصيف البطل.

(د) الغِيْطَانِي يُؤَسِّسُ بِدَايَاتِهِ السَّرْدِيَّة :

في رواية " الزيني بركات " سعى الغيطاني أن يقدم لنا حكاية رجل تضطر طوعا من مقدمات سردية شارحة أشبه باللمحة الدالة السريعة للتعاطف مع الحكاية، وهو يقدم لنا تمهيدا بشخصية الزيني بركات بن موسى الرجل الأكثر غموضا حتى في تحديد ملامح شخصيته نفسيا، هذا التقديم أشبه بلحظة الوسن التي تحدد العتبة الفارقة بين الحالة النوم الكامل وبين حالة اليقظة غير المستقرة، هذه اللحظة نجح الغيطاني في خلقها لدى القارئ حتى يتمكن من عرض مشاهده المتتابعة لسيرة مدينة.

لكن الغيطاني يؤسس لسرد مختلف إذ تراه أشبه بالمسرحيين وهم يدشنون أسسا لفنهم، فهو كذلك في رواية الزيني بركات، يعتلي مسرحا سرديا يقص التاريخ بعدسات غير متمايزة رغم أنه لا يدخل في قالب المسرح وكنهه، فهو لم يتبع القوالب الفنية الجاهزة لكتابة الرواية بل عمد

منذ البداية إلى تأريخ السرد والحكي بصورة مغايرة لما اتفق عليه في خمسينات وستينات اقرن الماضي حينما ازدهرت الرواية واستحالت إلى أفلام سينمائية ذات شهرة. فبرغم كون الرواية حدثا تاريخيا محضا يحكي سيرة رجل وعصر إلا أن الغيطاني لم يكترث بتصعيد الحدث التاريخي إلى سدة الاهتمام القرائي مثلما اهتم باستقطاب الدهشة والمتابعة لدى القارئ في تعرف مزيد من الحكايا المرتبطة بالشخوص أكثر مما ترتبط بالأحداث التاريخية. فأنت تطالع شخوصا كثيرة مختلفة المهن والطبائع والأمكنة والثقافات، وفي كل شخصية أنت مضطر تماما إلى نسيان الحدث التاريخي المسطور في كتب التاريخ لاكتشاف ملامح أكثر دهشة عن طبائع هذه الشخوص، فتجد نفسك مهموما بتتبع تفاصيل شخصيات مثل العطار، وإبراهيم بن السكر والليمون وسماح وعلي بن أبي الجود وعمرو بن العدوي وسعيد الجهيني وشخصيات أخرى كثيرة والشيخ أبي السعود والغلام شعبان وأمراء مثل طغلق وقشتمر وفي كل هذه الشخصيات لم يقع الغيطاني في فخ التنافر والتفكك البنائي للحدث الرئيس بل استطاع أن يقبض بإحكام على متابعة القارئ للحدث.

(هـ) لَحْظَةُ القَبْضِ عَلَى الزِّيْنِي بَرَكَات :

كنت أتوقع ـ وغيري كثير ـ منذ الإطلالة الأولى لعنوان الرواية أن الغيطاني يريد أن ينقل إلينا صورة مركزية لشخصية محورية تدور الرواية حولها، لكنه بحق نجح في الهروب من الشراك التاريخي المحوري لينقل لنا صورة مركزية على الشاطئ الآخر للسرد، مركزية المدينة. هذه المركزية

نقطة السر التي حولت النص التاريخي التتابعي إلى خطاب إبداعي، والتعبير عن أحاسيس المجتمعات العربية غير المستقرة سياسيا والتي قررت ان تختار الحرية كرهان واحد أخير. ولربما حينما استطاع الغيطاني أن يلم تاريخيا بحقيقة شخصية الزيني بركات بن موسى محتسب القاهرة والوجه القبلي من خلال النصوص التاريخية المتناثرة والقليلة التي جمعت أخباره، أمكنه أن يخفي الزيني بصوته ووجوده الفعلي داخل النص من أجل أن يجعل القارئ يمارس دورا قرائيا إبداعيا هو التوصيف الجسدي والنفسي والذهني الجديد لشخصية البطل. وأعتقد أن الغيطاني منذ خطه لسطور روايته " الزيني بركات " وضع رهانات جديدة للسرد الروائي وهي حضور القارئ بقوة رغم انفصاله زمنيا عن حدث الحكي.

وحينما أمكن للغيطاني القبض بإحكام على شخصية الزيني بركات تاريخيا وقام بتشريح الشخصية نفسيا واجتماعيا في سياقات الرواية استطاع أن يفضح آليات المجتمع وقام بنقد المجتمعات العربية في زمن كتابة الرواية في ضوء تقنيات وإحداثيات تاريخية لم تنفصل زمنيا عن واقع مشهود. إن الزيني بركات إحساس عميق بالتاريخ الذي يلقي بظلاله على واقع معاصر مر، وإذا كان هناك ما يعرف عند أهل الاختصاص من اللغويين بالمشترك اللفظي، فإن الغيطاني ابتكر ظاهرة المشترك السردي وهو الإحساس العميق لدى القارئ صوب الحدث. وحينما أحكم الغيطاني قبضته على شخصية الزيني بركات بن موسى حدد بوضوح سردي دور شخصية البطل في رصد تحولات المدينة، وصياغة رؤية المدينة المستقبلية، ووظيفة المجتمع.

(و) نَمُوذَجُ المرْأَةِ في رُوَايَةِ الزِّيْنِي بَرَكَات :

هل يمكن لكاتب احترف اقتناص الحدث التاريخي لسرده بصورة إبداعية أن ينجو من شَرَك ظاهرة المسكوت عنه في الرواية العربية ؟ والإجابة تأتي بالنفي رغم أن الغيطاني روائي يجيد فن الحكي التاريخي الذي يحمل في طياته صورا سياسية إلا أنه غير بمنعزل عن ارتباط المناخ السياسي بالحراك الاجتماعي والذي تشكل فيه المرأة عنصرا فاعلا وأحيانا يبدو هذا العنصر المحرك الرئيس للحدث. فالرواية على امتدادها تصيح بحالات من البوح والاعتراف بمجتمع ذكوري أطَّر لتوجه ثابت وقطعي صوب المرأة لم يتغير إلا بفعل تحول المجتمع نحو المدنية والاعتراف الصريح بحقوق المرأة وواجباتها أيضا.

لكن رواية الغيطاني ذكورية مباشرة بمعنى أنها تهتم بالحدث الذي يكون بطله الرجل وربما هذا الاتجاه جاء مطابقا لعصر تاريخي تناوله الروائي بصورة إبداعية فلم يكن من الطبيعي إيجاد ادوار مغايرة لجنس بدا محتجبا تمارس عليه صنوف شتى من الإقصاء الاجتماعي، فصورتها في الرواية لا تتجاوز كونها فريسة جسدية لنزوات رجل يمتلكها، أو مصدرا للإغواء والمتعة، وجارية لا تملك قرار حريتها، أو زوجة تتمرد حينا لكنها لا تعزم الرحيل، وفي نفس الوقت نجد صورة المرأة الساكنة الوديعة ذات الوجه الصبوح التي تليق بالعشق والغرام.

الفصل الثالث

اقْتِنَاصُ التَّفَاصِيْلِ المُمْكِنَةِ

مُقَارَبَةٌ نَقْدِيَّةٌ لِرُوَايَةِ " أشْيَاء عَادِيَّة فِي المَيْدَانِ" للسَّيِّد نَجْم

١ - الرُّوايَةُ استثناءُ ضدّ الرِّقَابَةِ:

تسعى الرواية المصرية منذ أعوام ليست بالبعيدة أن تستحيل استثناءً حتمياً ضد الرقابة، لا بمعناها القانوني أو المؤسسي أو النقدي فحسب، بل رقابة المشهد الذي يفرض تفاصيله ونهاياته بصورة عمدية إجبارية في السرد، وهذا ما يفسر حضورها المستدام في فترات السكون والحركة التي تمر بها الأمم المختلفة، ولعل هذا هو ما دفع معظم النقاد العرب المعاصرين إلى احتكار واستلاب مقولة إن الرواية ديوان العرب، بل إنهم ذهبوا إلى أبعد من ذلك بأن الرواية أصبحت منذ نهايات القرن الماضي وبدايات هذا القرن حتى وقتنا الراهن سجل الحياة المؤرِّخ للإنسانية وخير توصيف ليوميات غير معتادة، هذا الاقتناص النقدي ظهر وبزغ في ظل غياب واضح وجلي للحضور الشعري وغياب المشروعات الشعرية الجديدة، وانتفاء ظاهرة التفرد الشعري واختفاء قامات شعرية إما بفعل الموت أو التهميش الإعلامي أو الاستبعاد الاجتماعي الذاتي لهؤلاء الشعراء

أنفسهم، أو اهتمام بعضهم بالتجارة الثقافية كالمشاركات الثقافية في مؤتمرات ومطبوعات الخليج النفطي التي أصبحوا فيها أشبه بالمرتزقة.

وامتطاءاً لهذا الاستلاب النقدي للرواية، فإن محاولة اقتناص رواية معاصرة في المكتبة العربية المعاصرة تجسد هذا التأريخ الإنساني الذي نادى به النقاد تعد أمراً عسيراً ؛ لا لعجز الروائيين عن رصد المقامات والأحوال اليومية، بل لتسارعها الزمني وانعدام القدرة على التنبؤ بنتائج المشاهد والمقامات اليومية الراهنة والتي لا تتزامن بحق مع توهج الإبداع، من ناحية أخرى فإن روائيي الحداثة يقيمون عالماً افتراضياً موازياً لعالم الواقع، وربما ينفصلون عنه انفصالاً تاماً من حيث مواد وأدوات التشكيل، ومن حيث الاستهداف.

وسمة الاستثناء التي تميزت بها الرواية المصرية المعاصرة على وجه الخصوص هي التي جعلتها ـ الرواية ـ تنفرد إبداعياً عن الفنون الإبداعية الأخرى كالشعر والقصة القصيرة على سبيل المثال، وربما سقطت فن المسرح أيديولوجياً بحكم ضعف الدافعية الاقتصادية لرواج وتمويل ودعم هذا الفن، فالرواية جنحت بحكم تكوينها الفني والشكلي إلى معالجة قضايا متصلة بالمشهد الراهن مثل الديموقراطية، والظواهر المتصلة بالدين، والصراعات الاجتماعية، وقضايا المجتمع المدني، ومفاهيم الحرية السياسية والاجتماعية،وهي مظاهر من العسرة أن تتم معالجتها ضمن قصيدة تشبه الومضات السريعة وهي المزية التي يمكن توصيف القصيدة المعاصرة بها.

لكن قدرة الرواية المعاصرة على إتاحة مساحات من المحاورة والنقاش

لمعالجة مثل هذه القضايا الاجتماعية والسياسية هي التي جعلتها تفرض حضوراً كبيراً ونافذاً على ساحة الإبداع، وعلى مستوى التأثير الجمالي لدى المتلقي ومن ثم التفاعل مع الرواية، بل يمكن القول بإن الرواية المصرية المعاصرة تحديداً منذ ثورة الخامس والعشرين من يناير أتاحت الفرصة للمتلقي في إرضاء عطشه للثرثرة وفضح آليات المجتمع التي تجعل المواطن مجرد رقم أصم لا قيمة له.

وثمة قاعدة نقدية تفيد أن التحول الأساسي في الرواية المصرية المعاصرة يشير عادة إلى ما يسمى بالحساسية اللغوية الجديدة، أو ما يعرف بالحداثة، وهذه الحداثة هي التي قامت بفصل عالم النص الروائي عن مرجعية عالم الواقع الفيزيقي والاجتماعي المحيط، بحيث إننا لا نستطيع أن ندعي بأن الروائي يريد كذا أو يقصد كذا، كما أن النقد المعاصر دائماً ما يؤكد أن رواد الحكي المعاصر بعيدون كمال البعد فيما يسطرونه من كلمات عن صور وتشكيلات الواقع الفعلي. وإذا كان هذا الانفصال غير المبرر بين العالمين " عالم النص " و " عالم الواقع " كانا يتعانقان منذ المحاولات الأولى لرواية الحداثة، فإن السيد نجم في روايته " أشياء عادية في الميدان " يحاول جاهداً قطع حالة الانفصال تلك، بل وتبدو خطوط الاتصال بين العالمين واضحة لا مجال للشك فيها، حيث إنها رواية تصر على تقديم نفسها كتعبير عن الحراك باتجاه المجتمع.

ويمكننا فرض حالة الاستثناء على الرواية الأخيرة للروائي السيد نجم الموسومة بـ "أشياء عادية في الميدان"، فهي رواية تقترب شيئاً فشيئاً من تجسيد هذه المقولة بما تحققه من عوالم ومشاهد إبداعية أقرب للعين والعقل

منها إلى الفؤاد ولوغريتماته الإحداثية وتستطيع أن ترصد وتقتنص بعض حالات متسارعة من تلك المشاهد اليومية.

٢ ـ مَشْهَدٌ رَأسِيٌّ لِلرِّوَايَةِ:

يكاد يكون من الصعب أن نعرض في سطور قليلة ومساحة أقل نقداً شاملاً ووافياً لرواية تقع صفحاتها في مائة وأربع وتسعين صفحة كاملة، فهذا بالضرورة يتطلب دراسة مطولة وليس ورقة نقدية قصيرة تكاد تكون على عجل، ومع ذلك سنسعى جاهدين بألا نخل بمضمونها وتشكيلاتها اللغوية الماتعة. ويصعب على الناقد أن يتبنى منهج التحليل البنائي لهذه الرواية ؛ نظراً لأن هذا المنهج يتضمن الإجراءات التي يتم بموجبها تصنيف النص الروائي طبقاً لخصائصه المادية والمجازية لمكوناته أو أقسامه وهذا بالطبع لا يتفق من أسلوب ومنهج الرواية نفسها التي تقتفي حدثاً رئيساً واحداً يمكن تتبعه ولا نستطيع أن نفصل تفاصيل شخوصها عن الحدث الرئيس أو الضرورة الروائية وهي الثورة، بل تميل الرواية (نص السيد نجم) إلى الانحياز المطلق للتفاصيل المترابطة والمتنامية تبعاً لنمو شخوصها التي تشبه ضوء كاميرا التصوير.

وأيضاً ربما لانجد ميلاً لاتباع المنهج الدلالي في تحليل الرواية، حيث تحليلها طبقاً للمعاني الدالة عليها بصرف النظر عن الألفاظ المفردة التي استخدمها الروائي المصري السيد نجم، ذلك لأن السيد نجم في روايته " أشياء عادية في الميدان" يستخدم بعض الألفاظ عن عمد وقصد لا تتحمل دلالات مغايرة مثل الأماكن أو الشخوص أو الحوادث. ولكن المنهج

الذي نراه قريباً في التحليل لهذه الرواية هو المنهج البراجماتي، لما في المنهج نفسه والرواية ذاتها من عناصر وسمات اتفاق مشتركة حيث تصنيف الظواهر التي يتضمنها النص الروائي على أساس أسبابها أو نتائجها المحتملة.

وقبل محاولة اقتناص التفاصيل المدهشة في رواية " أشياء عادية في الميدان " تجدر الإشارة إلى توصيف الواية نفسها، فهل هي إبداع عن ثورة الخامس والعشرين من يناير؟، أم أن الثورة هي التي استطاعت أن تجعل الروائيين وأدواتهم رهن إشارة الثورة وإحداثياتها، أو صاروا وصارت آلياتهم السردية ملك يمين الحدث الثوري الذي يصر على عدم البقاء خاملاً ؟. ربما أميل إلى تأييد السؤال الثاني، حيث إن الرواية الحالية (أشياء عادية في الميدان) لا تفرض تعالياً أو سلطة مدعية على الحدث، بل هي نتاج ذكي لما فرضته الثورة وأحداثها على المناخ الإبداعي ككل.

وأسلوب الكاتب في روايته وطريقته في عرض شخوصه تجعل القارئ والناقد على مسافة متساوية مع النص ذاته، بحيث يكون كلاهما أميل إلى الاتجاه نحو ظاهر المادة الاتصالية من دون البحث عن نية صاحبها، على افتراض أن المنطوق أظهر في التعبير عن نوايا المصدر. بل إن الكاتب نفسه قد وفر على القارئ مشقة تحليل المحتوى الخفي للنص بوصف أن لغة الرواية مباشرة وقريبة إلى المظان الذهنية للقارئ من ناحية، ومن أن الكاتب لم يرهق قارئه في الاتجاه نحو كشف نوايا صاحب النص أو الشخوص نفسها.

ويبدو أن الروائيين العرب عامة والمصريين على وجه الاستثناء صاروا يتخذون أسامي ومواضعات متمايزة للبيئة العربية، أي مختلفة ذهنياً للواقع العربي، ليس من باب المغايرة إنما من باب أمل الرواية في أن تلقى صدى وقبولاً واسعاً عند ترجمتها إلى لغات أجنبية،وأحياناً كثيرة يلجأ الروائي إلى تحديد أسماء لشخوص روايته تبدو أكثر غرابة من أجل الحفاظ على وعي القارئ للرواية وتفاصيلها بصفة مستمرة وعملاً لقاعدة أن " الندرة تكثف الحضور"، فنجد أسماء شخصيات الرواية مثل " سري " رغم دلالة الاسم، و " رسمية"، وكلاهما نادر الاستخدام الشعبي في قاموس الأسماء المصرية.

المشهد الثاني اللافت للانتباه هو استحضار السيد نجم الذي يشكل صوراً لغوياً تكاد أقرب إلى اللوحات التشكيلية المتحركة منها عن المشاهد الروائية الصامتة التي تستمرئ السرد المجرد، وهذا التشكيل اللغوي يتباين بين عبارات وكلمات باللهجة العامية المصرية لا تقفز بالنص بعيداً عن مقصوده إنما تستهدف جعل المشهد الأصلي في بورة الشعور والاهتمام، ونقل القارئ دونما قفزات مفاجئة داخل سياق الحدث نفسه مثل الشعارات الثورية التي جاءت في ثنايا الرواية " مش هنخاف مش هنخاف صوتنا العالي يهد جبال "، و " مش ساكتين مش ساكتين إحنا خرجنا ومش راجعين" و " حبي يا بنت الحب حلو"، و " مبارك حكمنا ثلاثين سنة، هو السبب، عاش لنفسه ونسينا.. كفاية عليه كده !"، بالإضافة إلى حرص شديد من الكاتب أن يلقي انتباهاً لدى قارئه نحو الأماكن بعينها، وهذه الأماكن إما مدن أو أماكن اجتماعية كالمقهى ومصلحة العمل وغيرهما .

٣ ـ أبجدية الرواية :

الاعتياد التنظيري لتحليل أي عمل روائي قد يصيبها عادة بالجمود وإكسابها طابع المدرسية المجردة، تماماً مثلما يحاول الناقد أن يحدد تفاصيل الجسد الروائي من شخوص وحبكة وزمن وصراع وغير ذلك من مفاصل الرواية بوجه عام، لذا ونحن نصطنع السير في الطريق البراجماتي لمعالجة رواية " أشياء عادية في الميدان " للسيد نجم ربما نتحايل بعض الوقت على تلك الملامح الثابتة استهدافاً لفهم أعمق للرواية.

ورواية السيد نجم " هي نموذج حي وصريح للنص اللغوي الذي يتضمن رسالة ومحتوى مقصود، ومن ثم يمكن تقسيمها بيسر وسهولة إلى اتجاهات وقيم، ويمكن أيضاً تحديد ملامحها الرئيسة المتمثلة في عناصر وعلاقات ومبادئ وأسس، وهذه الرسالة اللغوية التي لا تقتصر على وصف حالات متباينة لرجل يحترف الأدب فحسب بل هو في صراع أيديولوجي بين عالمه العربي الذي لا دخل له فيه، وبين عالم افتراضي يحاول فيه بكل جهد أن أن يضيف عليه تفاصيل استثنائية مثل الخصائص اللغوية والدلالية للرموز الاتصالية المستخدمة في الرواية والتي تمثلها العبارات ذات صبغة الحكمة والنصيحة التي يصر الكاتب على إقحامها بين ثنايا روايته.
هذا ما نتلمسه مثلاً في عبارات مثل : " ألا أراهن على الوقت أبداً ".

ـ الرسالة والوظيفة الروائية:

والرسالة المعنية بها الرواية هي فعل الثورة وليس الحدث، فالثورة التي خرجت عقب متتابعات طويلة من السلبية واللامبالاة واعتياد المواطن

ممارسة تفاصيل يومية مكرورة ورتيبة هي التي صنعت الحدث، ومن ثم حاول السيد نجم أن يقدم شخصية الرواية الرئيسة " سري " كنموذج معتاد يمكن أن نقابله ليل نهار في شوارع القاهرة، بل إننا بعض الوقت نمارس تلك التفاصيل النمطية التي تبدأ مع شروق شمس جديدة كل يوم. وربما نجح السيد نجم وهو يقدم بطل العمل في أن يلتقط التفاصيل المعتادة التي تصاحب حياة " سري " محاولاً تأويلها، أو إلقاء منحى فلسفياً على كل تصرف وذلك عن طريق تفسير الفعل، وإتاحة فرصة للمتلقي في أن يشارك البطل تلك التفاصيل. نجد هذا حينما نتتبع البرنامج اليومي لـ " سري" حينما استيقظ من نومه وارتطم الباب بجبهته حتى سال الدم منها، واجترارە لتعليمات الطبيب.وتبدو رسالة الرواية واضحة إذا استطعنا اقتناصها بأن العاديين هم الذين يلهبون شرارة الفعل الثوري وهم الذين يكسبونها بحق صفة الشعبية.

. سري وأسئلة الهوية:

ولقد نجح مجدداً السيد نجم في أن يرسم صورة نامية لبطل الرواية " سري" وفي توصيف ملامحه التي اتسمت بأنه رجل يبدو عادياً وإن كانت بداياته عسكرية، لكن ربما هذه الطبيعة هي التي فرضت على حياته اليومية صفة النمطية في الفعل والأداء، وأن يحيا بغير مواقف استثنائية أو قفزات تجعله متوتراً، وصفة الوظيفة العسكرية التي كان ينتمي إلى تفاصيلها سابقاً هي التي جعلته مفتعلاً للاعتراض والصياح و " الجعجعة" عند استيقاظه من النوم.

وربما " سري " كما يعلن الروائي السيد نجم أنه رغم انفصاله عن واقع مصر وحراكها السياسي إلا أنه أسقط على نفسه بعض العلامات والإشارات السياسية المرتبطة بحياته الشخصية كتغييره لغرفة نومه وتفاصيلها التي بدت مملة في حياته ومن ثم وجب تغييرها كما سيتغير النظام الحاكم في نهاية الرواية، فهو حينما استبدل غرفة نومه استبدل معها النظام دونما وعي، كما أن انفصال " سري " لم يكن جبرياً بل كان اعتراضاً على توقيع الرئيس الراحل أنور السادات لاتفاقية كامب ديفيد مع الكيان الصهيوني وكانت حجة " سري" أن الأمر تم دون موافقته، لذا قرر مقاطعة كافة الوسائط الإعلامية من راديو وتليفزيون وصحافة فهو لا يتابع أخبار الدنيا ولا أحوال البلد، ورغم ذلك نجد ثمة علاقة واضحة بين علاجه من داء العنة بوصفات شعبية دون تدخل طبي وبين ما يحدث في التحرير من غضب شعبي متلازم.

وكأن السيد نجم في سرده لشخصية " سري " بطل الرواية يريد أن يؤكد على ظاهرة تشارف الحقيقة وهي أن معظم المصريين وقت الثورة لم يكونوا على علم تام بالحدث السياسي الذي نجح في إسقاط النظام، بل وافق رأي " سري " آراء كثيرين من المصريين في أن بعض الفتيات نزلن ميدان التحرير بحثاً عن زوج أو عريس مثلما وصف نزول الدكتورة " نهى " التي تعمل طبيبة إلى الميدان، وتوافق رأيه مع هؤلاء الذين وصفتهم القنوات الفضائية وقتها بأن من يجلس في بيته هو ضمن أعضاء حزب الكنبة الصامتة الذين قرروا البقاء بعيداً عن الحدث الشعبي. لذا فقد وصف نفسه بأنه من " عواجيز الميدان"، ثم تعجب من أولئك الذين يتحملون

المشقة في مواجهة غضب الشرطة.

ويبدو أن السيد نجم قد قرر أن يصور " سري" بطل العمل طول الوقت على أنه مجرد لاقطة أضواء تكتفي برصد مشاهد الميدان وأحداثه والمساجلات التي تحدث بالأماكن المجاورة له مثل حديث الحافلة (الأتوبيس)، ووقوف الطوابير أمام دورة المياه بالمسجد، وحالة المتظاهرين بالخيام. وربما تكشف اللحظة التي قال فيها سري لنفسه : " وجدتني أهتف لأذني : أنا فعلاً ضد التوريث.. الظاهر أنني لم أخطئ أن جئت هنا" بداية توحدة مع تفاصيل الميدان وحدث الثورة وإن لم يكن مشاركاً فعلياً لكن مجيئه بفضل فضول المعرفة والاكتشاف هو مدخل لهذا التوحد والتعاطف مع مجريات الأحداث هناك.

و "سري" وهو يهبط إلى ميدان التحرير لم يكن على علم بأنه يحاول الإجابة عن أسئلة الهوية التي طرحها على نفسه في صورة قرارات ألزم بها إياه، مثل : لماذا غضبت من قرار السادات واتفاقية كامب ديفيد؟، لماذا ينزل هؤلاء الشباب الميدان وحربهم الرئيسة مع لقمة العيش؟، لماذا تنازل عن قرار عزلته عن أخبار الوطن ؟، وأخيراً هو سؤال الهوية الأهم الذي كان عبارة عن مقولة أطلقها جده: " غداً سوف تعرف وحدك!".

الرواية في ميزان النقد.. ما عليها فقط:

انتهت رواية السيد نجم " أشياء عادية في الميدان " بعودة " سري " إلى زوجته " رسمية" هانئاً سالماً غانماً يحمل من رصيد المشاهد الثورية التي عايشها فورة جنسية جعلته مضطراً إلى الرجوع على لهفة وعجل إلى جسد

زوجته، هكذا تماماً كما وصف لنا السيد نجم حالة البطل، لكن عودته الاستثنائية لم يلاحقها تغيير في مشاهداته اليومية، ولذلك فبمجرد دخوله من باب البناية التي يسكن بها سمع ـ كالعادة ـ شجار بواب البناية مع ابنته التي دائما ما يتهمها والدها بجريمة وجناية الحب.

ولست أدري لماذا كنت أتوقع أن يعيد بطل الرواية سرد إشكالية الثورة بلغته وتفاصيله هو غير مكتف بدوره الذي مهده لنفسه وهو لاقطة الأضواء (الكاميرا)، وربما أن إعادة الصياغة تلك كانت ستضيف بعداً إبداعياً جديداً للرواية.

وبحق امتاز السيد نجم في اختيار عنوان لروايته، حيث إنه بالفعل عرض لتفاصيل وأشياء عادية حدثت بميدان التحرير، وهذا يجعلنا ـ مضطرين ـ للأخذ بمقولة " رولان بارت" في كتابه " الدرجة الصفر للكتابة " بأن الكتابة هي فعل التضامن التاريخي ووظيفتها ربط الإبداع بالمجتمع، وإن كانت السينما والأدب ووسائط التواصل الاجتماعي من العوامل التي مهدت للثورة ووضعت خططاً تنفيذية لنجاحها، فلماذا أدعي ـ سراً ـ بأنني كنت آمل أن تتنبأ الرواية بمصير الثورة وقتنا الراهن حتى ولو بعبارة مختزلة مكثفة تجعل النهايات مفتوحة للتأويل والتحليل واستشراف النهايات غير المرتقبة.

لكن إصرار السيد نجم على إنهاء روايته على الرسم الذي خطه لبطل الرواية " سري" هو بالفعل الذي ميز الرواية، لاسيما وأن أحياناً، وربما دائماً الأشياء العادية لا تغير في المرتكزات والثوابت لدى الإنسان.

والروائي في عمله الإبداعي ـ على حد وصف مُحَمَّد برادة ـ مطلق الحرية في اختياراته، غير خاضع لشروط ترغمه على التنازل عن المقاييس التي توفر لنصوصه استقلالية ذاتية بعيداً من كل الإرغامات. وفي معرض هذا الحديث لنا أن نعيد ما أشرنا إليه سابقاً من تفرد وتميز السيد نجم في لغته الروائية التي ابتعد بها عن مزالق الفلسفة والتجريد والكثيف بالفكرة، وكل هذه الأشياء تظل حاجزاً مانعاً بين الرواية والمتلقي. فاللغة الروائية تبدو بسيطة من غير تعقيد ومباشرة بغير خلل أو عطب، حتى أن اعتماد الرواية على شخوص ثانوية بجوار " سري " بطل الرواية مثل " رسمية " و " ومهدي " ونهى" و" البواب وابنته " وشخصيات ثانوية لم يلجأ السيد نجم لإفراد مساحة نوعية لها أتاح للمتلقي التركيز حول شخصية العمل الرئيسة والاجتهاد في التقاط التفاصيل الممكنة والتي تدور حول البطل.

خاتمة:

والرواية تدفعنا دفعاً بالإطاحة بكثير من التقاليد الرتيبة لفن الرواية، والحرص على الأخذ برهانات التجديدة التي تواكب الرواية المعاصرة، والتي لا تعتبر الرواية عملاً مدرسياً مكروراً يلزم خطة ومنهجاً صارماً لا يقبل الخروج عليه، والسيد نجم في روايته الراهنة جسد مفهوم الرواية الجديدة التي تتوخى الوضوح وتتجنب كافة مظاهر الالتباس، وهو في عمله يراهن على بقاء روايته للأجيال القادمة من حيث إنه التقط تفاصيل يومية تلتصق بحياتنا جميعاً وهو يعني من ذلك المقاربة.

ولعل الروائي السيد نجم قد وُفق توفيقاً جيداً في الابتعاد نسبياً عن

نقد المحرمات وهي الثالوث المهيمن على ضبط قيم المجتمع : الجنس والدين والسياسة، ورغم أن الرواية تتحدث عن ملمح رئيس غير خفي وهو ثورة الخامس والعشرين من يناير إلا أنه لم يغرق القارئ في تفاصيل الثورة وأسبابها، ولم يتجاوز الخط الأحمر في حديثه الخفي عن المرأة وإجادته في الابتعاد عن جدلية الدين، وهذه الأمور مجتمعة تجعله أكثر تركيزاً في إيصال رسالة روايته، وتجعل الرواية نفسها مقبولة اجتماعياً لاسيما وأن الأعمال الروائية الراهنة بعضها غرق في مثالب الحديث عن الجنس أو معالجة قضايا فقهية جدلية.

وتجدر الإشارة ختاماً بأن السيد نجم لم يقع في شرك الانقياد السلبي لمقولة إن الثقافة العربية تعيش الآن عصر الرواية، لذا فوعيه المستمر بهذه المقولة هو الذي دفعه للمحافظة على القارئ منذ بداية السطور الأولى لروايته، ولعل ابتعاده عن غرور الرواية العربية المعاصرة التي أصبحت من سماتها هو الذي مكنه من أدواته الروائية، وحافظ من خلالها على قارئ أصبح يجد نفسه بين الصفحات..

الفصل الرابع

أَصَابعُ لُوْلِيْتَا.. أوْ مَلامَحُ هارِبَةٌ في لَوْحَةٍ مَجْنُوْنَة

قِرَاءَةٌ في رُوَايَةِ وَاسِيْني الأَعْرَج

ذهب معظم النقاد العرب المعاصرين إلى احتكار واستلاب مقولة إن الرواية ديوان العرب، بل إنهم ذهبوا إلى أبعد من ذلك بأن الرواية أصبحت منذ نهايات القرن الماضي وبدايات هذا القرن حتى وقتنا الراهن سجل الحياة المؤرَّخ للإنسانية وخير توصيف ليوميات غير معتادة، هذا الاقتناص النقدي ظهر وبزغ في ظل غياب واضح وجلي للحضور الشعري وغياب المشروعات الشعرية الجديدة، وانتفاء ظاهرة التفرد الشعري واختفاء قامات شعرية إما بفعل الموت أو التهميش الإعلامي أو الاستبعاد الاجتماعي الذاتي لهؤلاء الشعراء أنفسهم، أو اهتمام بعضهم بالتجارة الثقافية كالمشاركات الثقافية في مؤتمرات ومطبوعات الخليج النفطي التي أصبحوا فيها أشبه بالمرتزقة.

وامتطاءاً لهذا الاستلاب النقدي للرواية أخذت أتلمس في المكتبة العربية المعاصرة رواية تجسد هذا التأريخ الإنساني الذي نادى به النقاد، ومن بين الروايات التي تكاد تقترب من شعار الرواية ديوان العرب الرواية الأخيرة للكاتب الجزائري واسيني الأعرج الموسومة بـ " أصابع لوليتا "، فهي رواية تقترب شيئاً فشيئاً من تجسيد هذه المقولة بما تحققه من عوالم

ومشاهد إبداعية أقرب للعين والعقل منها إلى الفؤاد ولوغريتماته الإحداثية. من ناحية أخرى فإن روائيي الحداثة يقيمون عالماً افتراضياً موازياً لعالم الواقع، وربما ينفصلون عنه انفصالاً تاماً من حيث مواد وأدوات التشكيل، ومن حيث الاستهداف، وإذا كان هذا الانفصال غير المبرر بين العالمين " عالم النص " و " عالم الواقع " كانا يتعانقان منذ المحاولات الأولى لرواية الحداثة، فإن واسيني الأعرج في روايته " أصابع لوليتا " يحاول جاهداً قطع حالة الانفصال تلك، بل وتبدو خطوط الاتصال بين العالمين واضحة لا مجال للشك فيها.

ويكاد يكون من الصعب أن نعرض في سطور قليلة ومساحة أقل نقداً شاملاً ووافياً لرواية تقع صفحاتها في أربعمائة وسبعين صفحة كاملة، فهذا بالضرورة يتطلب دراسة مطولة وليس مقالاً قصيراً على عجل، ومع ذلك سنسعى جاهدين بألا نخل بمضمونها وتشكيلاتها اللغوية الماتعة. ويصعب على الناقد أن يتبنى منهج التحليل البنائي لهذه الرواية ؛ نظراً لأن هذا المنهج يتضمن الإجراءات التي يتم بموجبها تصنيف النص الروائي طبقاً لخصائصه المادية والمجازية لمكوناته أو أقسامه وهذا بالطبع لا يتفق من أسلوب ومنهج الرواية نفسها التي لا تقتفي حدثاً رئيساً واحداً يمكن تتبعه، بل تميل الرواية (نص واسيني الأعرج) إلى الانحياز إلى المشاهد القصصية التي تشبه ضوء كاميرا التصوير.

وأيضاً ربما لانجد ميلاً لاتباع المنهج الدلالي في تحليل الرواية، حيث تحليلها طبقاً للمعاني الدالة عليها بصرف النظر عن الألفاظ المفردة التي استخدمها الروائي الجزائري واسيني الأعرج، ذلك لأن واسيني يستخدم

بعض الألفاظ عن عمد وقصد لا تتحمل دلالات مغايرة مثل الأماكن أو الشخوص أو الحوادث. ولكن المنهج الذي نراه قريباً في التحليل لهذه الرواية هو المنهج البراجماتي، لما في المنهج نفسه والرواية ذاتها من عناصر وسمات اتفاق مشتركة حيث تصنيف الظواهر التي يتضمنها النص الروائي على أساس أسبابها أو نتائجها المحتملة، مثال لذلك عدد المرات التي تم فيها ذكر رجال التفتيش، أو عدد المرات التي استخدم فيها بطل العمل كلمة حبيبي، إلخ.. ويترتب على ذلك تكوين اتجاه إيجابي أو سلبي حول الظاهرة، أو السمة التي تتكرر.

وأسلوب الكاتب في روايته وطريقته في عرض شخوصه تجعل القارئ والناقد على مسافة متساوية مع النص ذاته، بحيث يكون كلاهما أميل إلى الاتجاه نحو ظاهر المادة الاتصالية من دون البحث عن نية صاحبها، على افتراض أن المنطوق أظهر في التعبير عن نوايا المصدر. بل إن الكاتب نفسه قد وفر على القارئ مشقة تحليل المحتوى الخفي للنص بوصف أن لغة الرواية مباشرة وقريبة إلى المظان الذهنية للقارئ من ناحية، ومن أن الكاتب لم يرهق قارءه في الاتجاه نحو كشف نوايا صاحب النص أو الشخوص نفسها.

ويبدو أن الروائيين العرب صاروا يتخذون أسامي ومواضعات متمايزة للبيئة العربية، أي مختلفة للواقع العربي، ليس من باب المغايرة إنما من باب أمل الرواية في أن تلقى صدى وقبولاً واسعاً عند ترجمتها إلى لغات أجنبية، فنجد شخصيات ليست عربية التشكيل اللغوية بطول الرواية، مثل يونس مارينا، ولوليتا، وجيروم، وكلارا، وإيفا،ودافيد إتيان، وروجي، وغير ذلك

من الشخصيات الضاربة في عمق الرواية والتي تصر كل منها على الحضور داخل النسق الروائي بقوة وفعالية. وربما جاءت أسامي الشخصيات مغايرة للشخوص التداولية في عالمنا الروائي العربي نظراً للبقاع التي تجري فيها أحداث الرواية مثل فرانكفورت وباريس، وهذا ما دفع الكاتب إلى خلق شخصيات أقرب إلى بيئاها الأصلية.

المشهد الثاني اللافت للانتباه هو استحضار واسيني الأعرج الذي يشكل صوراً لغوياً تكاد أقرب إلى اللوحات التشكيلية المتحركة منها عن المشاهد الروائية الصامتة التي تستمرئ السرد المجرد، وهذا التشكيل اللغوي يتباين بين عبارات باللغة الفرنسية لا تقفز بالنص بعيداً عن مقصوده إنما تستهدف جعل المشهد الأصلي في بورة الشعور والاهتمام، ونقل القارئ دونما قفزات مفاجئة داخل سياق الحدث نفسه. بالإضافة إلى حرص شديد من الكاتب أن يلقي انتباهاً لدى قارئه نحو الأماكن بعينها، وهذه الأماكن إما مدن أو أماكن اجتماعية كبيوت الأزياء أو المقاهي أو دور نشر، ولقد تعمد الروائي واسيني الأعرج أن يقحم روايته بترجمة لبعض هذه المواضعات إما باللغة الفرنسية معظم الوقت وبالإنجليزية في حالات استثنائية ضيقة، أو بالعربية لغة الرواية الأصلية.

وقبل الولوج في عقدة الرواية الطويلة من حيث الشكل وعدد الصفحات لابد من التنويه عن الفعل الروائي القصدي الذي عمد إليه واسيني الأعرج في التلميح الضمني أحيانا والتصريح المباشر في التهمة الكوكبية (ذنب العولمة) التي دائما ما تلصق بالإسلام الحنيف ألا وهي تهمة الإرهاب والتطرف، فتجد أكثر الأحايين القصصية السردية اضطراباً في

الرواية هي تلك المشاهد المتعلقة بالحوادث الفردية التي ارتكبتها بعض الفصائل السياسية العربية ذات الصبغة والنسخة الإسلامية لاسيما في الجزائر وباكستان، وبالضرورة إطلالة سريعة موجزة ومقتضبة على أحداث الحادي عشر من سبتمر الشهيرة.

ولاشك أن تهمة التطرف والإرهاب سواء على المستويين الفكري والمسلح أصبحت تشكل ما يسمى بالملمح الجبري الذي يفرض نفسه على أي عمل أدبي معاصر، وكأن المبدع شعراً أو نثراً من أدواره أن يتجسد صفة المحلل والمؤول لسمة التطرف اللصيقة بالبيئة العربية تحديداً، وسرعان ما يتقمص المبدع دور المحامي والمدافع عن الهوية العربية بصفة عامة والتي تأبى إلصاق تهم التطرف والمغالاة والغلو والإرهاب بصوره المختلفة بالإنسان العربي.

ورواية أصابع لوليتا هي نموذج حي وصريح للنص اللغوي الذي يتضمن رسالة ومحتوى مقصود، ومن ثم يمكن تقسيمها بيسر وسهولة إلى اتجاهات وقيم، ويمكن أيضاً تحديد ملامحها الرئيسة المتمثلة في عناصر وعلاقات ومبادئ وأسس، وهذه الرسالة اللغوية التي لا تقتصر على وصف حالات متباينة لرجل يحترف الأدب فحسب بل هو في صراع أيديولوجي بين عالمه العربي الذي لا دخل له فيه، وبين عالم افتراضي يحاول فيه بكل جهد أن أن يضيف عليه تفاصيل استثنائية مثل الخصائص اللغوية والدلالية للرموز الاتصالية المستخدمة في الرواية والتي تمثلها العبارات الفرنسية الطويلة التي يصر الكاتب على إقحامها بين ثنايا روايته.

ولكن يبقى ملمح الجسد هو المشهد الأكثر حضوراً في الرواية العربية المعاصرة، ولا ينكر ناقد أن ملمح الجسد هذا سرعان ما يتحول إلى عقدة أي عرض مرضي مزمن، وبحق يمكننا أن نحيل عقدة الجسد التي تجتاح الرواية العربية المعاصرة إلى أسبابها الاجتماعية، وأعني بها المجتمعات العربية التي تفرض عليها القيم والتعاليم الدينية تابوهات معينة وملزمة من الصعب تناولها إلى من خلال سياق أدبي درامي.

ونجد في ثنايا رواية أصابع لوليتا وربما من بدئها أي عنوانها إشارات جسدية قد لا تقترب من تلك التابوهات وإن كانت تفرض على قارئها أن يعيش داخل حدث الجسد المظاني الذي يوحي بالاقتراب والتلميح لا الفعل المباشر والتصريح، ولكن تبقى عقدة الجسد كامنة سواء لدى بطل العمل يونس مارينا الذي يحاول جاهداً أن يظل على حالته الناسكة في حدود هيولية تكاد تكون ممزقة بعض الشئ.

وإن كانت حالة يونس مارينا (بطل الرواية) تخشى الاقتراب من فعل الجنس، فهي (الحالة) حراك مستدام بين اجترار مشاعر الشوق الهاربة بفعل السنين، وبين هوس وفتنة جمال لوليتا التي تكون أكثر حضوراً وهي ليست بين ساعديه. وواسيني الأعرج حينما ينزع بعيداً نحو الحب ومشاعر الشوق الملتهبة وكأنه يعمد إلى الفكاك من شَرَكِ السياسة ومظان السياسيين، لذا نجده واضح المعالم واللغة الفصيحة حينما يصور العلاقة بين بطلي العمل (يونس ولوليتا).

المهم حينما يحاول الناقد ترصد حالة هذا الرجل وفتاته الهيولية عن

قرب يجدهما يتنفسان عشقاً وشوقاً، وربما وجدتها فرصة لا للتطفل عليهما إنما حاولت الهروب المتعمد من وجع السياسة والسياسيين وأهلهما كما يعمد إلى ذلك واسيني الأعرج نفسه.

قال لها : إني أحبك، هكذا نطق محاولاً أن تستجيب تلك الفتاة لاستغاثة قلبه المضطرم، حقاً لقد غيرت حياته، وطالما يفتش هذا الرجل عن امرأة بحجم الكون لتحتويه، وهو يعلم أنه حينما يبوح لها بسره أنها قد لا تبادله هذا الشوق، ربما رآها مرة واحدة فقط، وأحياناً لم ينظر إلى وجهها عن قصد وتعمد. لكنها كيمياء القلوب، أو كما قال عن ذلك أدونيس كيمياء السعادة التي تختبئ فيها مشاعر الشقاء والتحسر والألم.

وثمة علاقة واضحة بين مشهد اللقاء الرئيس بينهما (يونس ولوليتها) وبين قصيدة محمود درويش ريتا والبندقية، وربما لا ندعي أن واسيني قد استحضر القصيدة ذاتها وهو يصور مشهده، يقول محمود درويش في قصيدته التي تعبر عن معظم مشاهد اللقاءات السريعة الخاطفة بين يونس ولوليتا : (بين ريتا وعيوني بندقية/ والذي بيعرف ريتا، ينحني ويصلي، لإله في العيون العسلية/ وأنا قبلت ريتا، عندما كانت صغيرة/ وأنا أذكر كيف التصقت بي/ وغطت ساعدي أحلى ضفيرة/ وأنا أذكر ريتا مثلما يذكر عصفور غديره/ آه ريتا بيننا مليون عصفور وصوره/ ومواعيد كثيرة/ أطلقت نارا عليها.. بندقيه..)..

ولوليتا بطلة العمل التي يرسم لها واسيني الأعرج صورة غير مكتملة اللهم سوى بعض التفاصيل القصيرة في الحكي والسرد والتي تفرض عليها

عقد الجسد من خلال محاولة اغتصاب والدها لها وهي صغيرة، تحتاج وقتاً للسرد، وجدير أن يستقرئ القارئ قلب امرأة لا تجيد الهوى إنما تصنعه، وهي مثل الماء حقاً حينما يتسلل من بين الأصابع خلسة وعلانية بغير ميعاد.. وبعد صفحات وسطور طويلة من الحكي والسرد لها، قالت إليه في ليلة محمومة بالنجوم وبصوت الرصاص الذي ينبعث بصورة عشوائية غير معلومة المصدر والصادر : أحبك أيضاً..بالرغم من أنه (يونس مارينا بطل العمل) يعاني من حالة فصام مؤقتة تتأرجح بين مشاعر الأبوة التي يحملها عقل رجل ناضج لفتاة تصغره بأعوام بعيدة، وبين قلب رجل يحتاج إلى ثمة حالة عشق يهرب بها بعيداً عن معترك السياسة.

ولعل أهم ما يميز رواية واسيني الأعرج الأخيرة (أصابع لوليتا) أنها تميل إلى القفز فوق الحدث الذي يتمركز غالباً نحو الآخر، سواء كان هذا الآخر يمثل الغربة أم المنفى أم امرأة يبحث عنها، أو عقد ذهنية لا تنمحي مثل الجسد أو رجل الشرطة، وهذا القفز هو ما اتفق على تسميته بظاهرة العنف الفارقة بين الشعر والرواية، حيث إن درجة استخدام العنف تختلف باختلاف الشكل اللغوي المستخدم، فالشعر عادة ما يميل إلى عنف اللفظة والانفعال عن طريق المباشرة وهو أقرب ما يكون إلى البيانات العسكرية أو السياسية التي تلقى أو توزع على المواطنين وتدعهم في حيرة من أمرهم في تلقي البيان أو المنشور، والشعر بذلك لغة تدشن عن قصد لحالات العنف والغضب، بخلاف الرواية التي تتسم بالسردية ، وليس المقصود هنا بالعنف هذا الأثر الجسدي المؤلم، إنما مفاده درجة السخط الذي تمارسه نوع الكلمات والمعاني التي تتضمنها. وهذه السردية تسهم

بصورة قصدية في فهم العالم والواقع بطريقة ناضجة لأنها تلتزم بالتتابع والمنطقية في العرض والتحليل غير مؤمنة بالقفزات التي تعد سمة مهووسة بالشعر وحده.

ولعل حبكة الرواية كأحد عناصر هذا الفن تتجلى بوضوح في مشهد الحكي الخاص بلوليتا والتي قصت فيه ما جرى لها من وقائع مؤلمة من أبيها وهذا التعنت والصلف الذي لحق بتلك الوقائع من أمها وأخيها، وأثر ذلك على نفسيتها وعلى بطل الرواية يونس مارينا الذي رأى في قصة لوليتها استكمالاً لبعض مظاهر التطرف الأسري الذي سرعان من انعكس على المجتمع العربي والجزائري بصفة استثنائية. ولعل مشهد الحكي السردي هذا الذي عبر عنه واسيني بسطوره هو الأكثر طولاً بين مشاهد الرواية بأكملها، نرجع في ذلك إلى عدة أسباب قد نراها متفرقة إلا أنها تلقى قبولاً واسعاً لدى جمع من القراء.

فاهتمام بعض المجتمعات المغلقة ثقافياً بعض الشئ بأمور دقيقة مثل اعتداء أب جنسياً على ابنته يعد من الاهتمامات السرية، كذلك إن إيقاع المجتمعات المركبة تحتاج إلى حدث يقلق هذا التركيب ويفجؤ سكونها الرتيب بمثل هذه الحوادث الاستثنائية التي قد لا تتكرر كثيراً. أما من ناحية الجانب الفني فإن الرواية التي رسمت صورة هيولية لبطلتها وهي صورة فتاة لا تفطن لمعنى الحزن أو المعاناة، فإن الكاتب لجأ لمثل هذه القصة عنها ليبرر بها أحداثاً أخرى تتمثل في القمع العربي وبزوغ الاستبعاد الذكوري للمرأة في بعض المجتمعات العربية التي يسود فيها تطرف الفكر وتضيق فيها الرؤى.

والمتتبع لأحداث الرواية لا يمكنه ـ رغم مباشرتها في السرد والحكي ـ أن يؤسس نهاية لها غير التي فاجأنا بها واسيني الأعرج على طريقة الأفلام المصرية التي انتشرت في عقد التسعينيات، وهي أن تكتشف أن اللص هو رجل الشرطة المتخفي، أو أن الرجل ذا اللحية والجلباب البيض الناصع هو زعيم العصابة والمخطط لجرائمها، ولكن كانت النهاية كذلك في أن تكون لوليتا هي قاتلة يونس مارينا بطل العمل الذي ربما يحاول أن يرتدي واسيني الأعرج قناعاً له لاسيما في محاولته للتصدي لأهل التطرف والغلو في التكفير، لذا فنهاية الرواية أصرت على إضافة بعد آخر للرواية وهو ملاحقة طيور الظلام للكتاب والمفكرين.

" ـ أنا مثل امرأتك لوحتك./ ـ كيف ؟./ ـ عين على كتاب الحياة، ويد على زر الموت. الجمجمة".

وتبدو النهاية منطقية استطاع أن يصيغها الروائي واسيني الأعرج بلغة شعرية تشبه قرار القصيدة، وهو فيها يتقمص دور الراوي أو المعلق على النص نفسه ويبدو صوته أكثر وضوحاً وعمقاً وهو يقرر نهاية بطل روايته " لأول مرة يقتنع بأن للموت رائحة، رائحة ليست ككل الروائح ".

الفصل الخامس

المَسْرَحُ فِي مُوَاجَهَةِ زَمَنِ الرِّوايَة..

قِرَاءَةٌ فِي مَسرَحِيَّةِ " الأَسْطُورَةِ" لمينا ناصف.

١ ـ صَوْبَ المسْرَحِ.. إعجابٌ واتِّهَامٌ :

اعتاد المثقف العربي منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر أن يعرج ولو بالقليل من الوقت والكتابة والخطابة في حديثه عن التنوير وحراك المجتمع، والمدنية بإحداثياتها العامة صوب المسرح، وكأن المسرح منذ ذلك الوقت بات معادلا موضوعيا للثقافة، واستحالت الكتابات النقدية التنظيرية تؤسس لهذا الفن الذي ظل لعقود بعيدة محط إعجاب لكثير من رواد التنوير في الوطن العربي حينما كان بالفعل مستنيرا وبعيدا عن الترهات الجدالية التي لا نفع فيها، ومحل اتهام بامتداد الحركات الدينية والتيارات الاجتماعية المحافظة التي لم تر في الفن بوجه عام فائدة أو نفعا أو قيمة يمكن التحلي بها.

ومفاد هذا الاتهام الذي ظل ملازما لفن المسرح وللمسرحيين أيضا أنه فن وفد إلينا من الأدب اليوناني، وهذا الأدب ـ على عجل وسرعة ـ كما زعم أنصار تلك التيارات المحافظة التي وصفت في العصر الحديث بالراديكالية سمَّمت عقول أهل اليونان أنفسهم،وأفسدت ضمائرهم، وهو ما أشار إليه يوسف كرم في كتابه " تاريخ الفلسفة اليونانية "، حيث إن

المسرحيات اليونانية روت عن الآلهة والأبطال من أخبار الخصومات وقبيح الأفعال، والحديث عن الموت وتفاهة الحياة الأخرى، مما يوهن العزيمة ويقعد عن الجهاد في سبيل الوطن.

هكذا كان المسرح العربي الذي لا يعنينا نشأته وإرهاصاته الأولى، لأنه بالفعل منذ ظهوره لم يشكل طرحا فكريا يمثل أسئلة كبرى، بل كان أقرب إلى فن المحاكاة وخيال الظل وقريب الصلة بالحكايا والحواديت التي لا تخرج عن فلك التسلية. وهذا ما أكدته الهيئة المصرية العامة للاستعلامات وهي الجهة الموثوق ببيانتها على خلاف الكتابات النقدية التأريخية، فنطالع بأن مسرح العرب مر بمراحل رئيسة أولها التشخيص المرتجل حيث الفن " القائم على النص الشفهي المكتوب الذي يردده بعض الممثلين المحترفين، ومن فوق مسارح متنقلة أو ثابتة، وعرف هذا النوع تحديدا في مصر خلال القرن الثامن عشر، وكانت هذه الفرق المتجولة تقيم عروضها التمثيلية في مدن مصر وقراها وذلك لتحيي مناسبات عامة أو خاصة. وكانت تقيم مسارحها التي تشبه السيرك في أماكن ثابتة وغير ثابتة، وكانت تعتمد على الممثلين المحترفين".

وعقب هذه المرحلة كانت مرحلة ثانية مهمة، وهي مرحلة خيال الظل، ويحكي في صورة أحداث وأفعال، ولقد أثر هذا الفن في المسرح العربي الحديث بشكل واضح، ولكن لسوء الحظ لم يعرف بالضبط تاريخ دخول فن خيال الظل إلى مصر، لكن ـ نظن ـ أنه نشأ أولا في قصور الحكام والطبقة الارستقراطية من أجل الترفيه عن الأغنياء وتسليتهم". ثم جاءت الحركات التحررية ونزعات الاستقلال الوطني واشتعال واستعار

النعرات القومية، ليكون المسرح نصا وأداء بل وجمهورا متفاعلا أيضا هو أحد رموز الثورة الثقافية التي ساندت الحراك القومي وصولا إلى حركات التحرير التي اجتاحت وطننا العربي منذ خمسينيات القرن العشرين.

٢ ـ هل يبدو المسرح مهما الآن؟

في أثناء البحث والتفتيش عن ضرورة للمسرح العربي في ظل هيمنة مطلقة وقمعية للرواية في مواجهة كافة فنون الأدب الأخرى، اقتنصت ثمة معلومات ـ أراها ذات جدوى ـ عن حتمية وجود المسرح في واقعنا الراهن، وهي تلك المعلومات التي تم رصدها من البوابة الإلكترونية للهيئة العربية للمسرح، وجاءت المعلومات التي تشير إلى أهمية وضرورة عودة المسرح بقوته السابقة في الكلمة التي ألقاها ريتشارد شيشنر، وهو باحث دراسات الأداء المسرحي،ولقد ألقى تلك الكلمة الرصينة أمام رابطة المسرح في التعليم العالي، حيث قال : قال "المسرح كما عرفناه ومارسناه – عرض الدراما المكتوبة – سيكون مثل اللحن الرباعي الوتري في القرن الواحد والعشرين". والآن وبعد عقدين من الزمان على هذه المقولة الاستفزازية، هل تغير أي شيء في حالة المسرح في القرن الحادي والعشرين؟. لاسيما وأن ريتشارد شيشنر قد تنبأ بموت المسرح بغير بعث آخر، لكن جاء " كيفن براون " ليشير إلى ثمة اسباب وعوامل تدفع إلى الأخذ بحتمية عودة المسرح، منها ما يلي وكما جاء في الهيئة العربية للمسرح :

١– الطبيعة البشرية: العرض المسرحي هو ظاهرة ثقافية عالمية موجودة في كل مجتمع في جميع أنحاء العالم، فالبشر هم

المخلوقات الوحيدة التي تنتج أعمالًا مسرحية. ولهذا فإن فهم المسرح يساعدنا على فهم ما يعنيه أن نكون بشرًا

٢- التعبير عن الذات : يعلمنا المسرح كيفية التعبير عن أنفسنا بشكل أكثر فعالية، ويطوِّر قدرتنا على توصيل أفكارنا ومشاعرنا للآخرين، وتحسين علاقاتنا والعالم من حولنا.

٣- معرفة الذات: يعلمنا المسرح من نحن ويساعدنا على فهم كيفية عمل عقولنا وعقول الآخرين، كما يساعدنا على رؤية تأثير بيئتنا علينا وعلى مستقبلنا.

٤- التاريخ: المسرح وسيلة رائعة لتعلم التاريخ، فبدلاً من تعلمه عبر قراءة الكتب المغبرة، يبث المسرح الحياة في التاريخ أمام أعيننا، ويجعل تعلم التاريخ متعة.

٥- الكيان البشري: يذكرنا المسرح أنه حتى في هذا العصر الرقمي دائم التغير، يكمن في وسط كل هذه المعاملات الرقمية كيان بشري. وضع الكيان البشري في الاعتبار في تصميم المستقبل يساعدنا على أن نكون أسياد التكنولوجيا، وليس العكس.

٦- العولمة: يساعدنا المسرح على فهم الثقافات الأخرى، فيمكننا أن

نتعلم الكثير عن الأشخاص من ثقافات العالم المختلفة من خلال دراسة تقاليدهم المسرحية، وبذلك نتعلم أن نكون أقل عنصرية لأجناسنا العرقية، وأكثر تقبلاً للآخرين.

٧- **التمكين الذاتي**: يتغلغل المسرح في كل جانب من جوانب حياتنا اليومية، وهو الذي يبني علاقات القوة التي تجمعنا. فهم كيفية تجلي فصول العرض من حولنا تساعدنا في التعرف على ديناميكيات القوة التي تؤثر علينا والسيطرة عليها.

٨- **التغير الاجتماعي**: المسرح هو الفضاء الثقافي حيث يفحص المجتمع نفسه في مرآة، ولطالما اعتُبِر المسرح مختبرًا نستطيع من خلاله دراسة المشاكل التي تواجه المجتمع ومحاولة حل تلك المشاكل.

٩- **التعلم**: المسرح وسيلة رائعة للتعلم، فالذهاب إلى المسرح يعلمنا الكثير عن الناس والأماكن والأفكار التي لم نكن لنعلم عنها شيئًا لولاه، كما أن المسرح يجعل عملية التعلم متعة.

١٠- **الإبداع**: يساعدنا المسرح على تطوير حسّنا الإبداعي، وبينما يولّي نظامنا التعليمي اهتمامًا متزايدًا بالعلوم والتكنولوجيا والهندسة والرياضيات، لا يمكننا أن ننسى أهمية الفن.

٣ ـ صَوْتٌ مِن الـجَنُوبِ :

قلما تجد اليوم أحد المبدعين يقف على الشاطئ الآخر ليعلنها في صراحة لا تخلو من المفاجأة والجرأة أنه يأبى أن يتسم العصر والزمن الراهن وتوصف بأنه زمن الرواية، لكننا كنا على موعد بغير اتفاق لتوقيت الإبداع بشاب مبدع يؤسس في صعيد مصر تحديدا بمحافظة المنيا سلسلة تعني بنشر النصوص المسرحية كان هو أول من ينشر بها وهي سلسلة مسرحيات مصرية للجيب، أعني وأقصد الشاعر والمؤلف المسرحي شديد الخصوصية والتكوين الأدبي مينا ناصف الذي أصدر مسرحيته (الأسطورة) مطلع شهر كانون ثان من هذا العام. وليس بغرابة على صعيد مصر أن ينهض فيها الأدب والإبداع وجرأة التحدي الباسل والإيجابي، فهذا الصعيد الذي احتضن التوحيد منذ أخناتون، مرورا بالمسئولية الوطنية المتجسدة في السيدة هدى شعراوي، وصولا إلى عبقرية طه حسين عميد الأدب العربي، هذا الصعيد بتكوينه الجغرافي بمقدرة أن يتحدى المناخ السائد في الإبداع بإحداثياته وتفاصيله المكرورة والسائدة من خلال شباب واعٍ مستنير من حقه أن يُسمع صوته إلى الجميع وهذا ما صنعه المؤلف المسرحي مينا ناصف بمسرحيته الأولى (الأسطورة).

وعلاقة مصر بالمسرح علاقة وطيدة وخالدة، تتزامن في العلاقة التاريخية مع الشام (سورية ولبنان) حينما كانت مصر ليست فحسب مهدًا رصينا للتأليف المسرحي، بل ومهادا أصيلا للفرق المسرحية التي أحدثت وشاركت الحراك الثقافي في تنوير المجتمع، حيث كان المسرح بجانب الصحافة وجهين لعملة التنوير والتثقيف، وكم كان محزنا لي ولغيري حينما

مطالع المجلات والكتب النقدية وهي خالية من أية دراسة أو مقالات على استحياء عن الإبداع المسرحي الذي كان ـ وربما يظل ـ ناقوس خطر في وجه السلطة في الماضي لأنه مَثَّل صوت الشعب، ولأنه شكَّل في فترة تاريخية مضت حكايات الأمم عبر العصور.

٤ ـ مشهد رأسي عَلى مَسْرَحِيَّةِ الأسْطُورَةِ :

تدور أحداث مسرحية " الأسطورة " والتي يقول مؤلفها عن تلك الأحداث بأنها ساخرة، وغير حقيقية ومن وحي خيال المؤلف ولا تمت للواقع بصلة، محذرا بأن أي تشابه بينها وبين الواقع هو من باب المصادفة لا أكثر. ولاشك أن هذه عبارة تعادل الثيمة الفنية التي تهرب بصاحبها من النقد والسلطة والهجوم على السواء رغم أن المسرح بطبيعته صوت الوطن والمواطن، ومهما حاول المؤلف المسرحي أن يهرف من شَرَك التناص المجتمعي أو رصد الواقع فسيظل صوت أمته الأبدي ـ تدور في حارة " كل واشكر " بمملكة " إنسا " ؛ حيث يعاني أهل تلك القرية من فقر مدقع بغيض، ومرض متوحش، وبالضرورة جهل مستدام، وهي العلل الثلاث التي تعاني منها أية بيئة في طريقها للانهيار البطيء، ورغم ذلك يقهرنا " مينا ناصف " في نصه المسرحي بأن أحداث المسرحية ذاتها تقع في عام يأتي هو ٣٠٩٠، ولعل ما يقصده أو ما ندعيه نحن في مقصدنا أن المسرحية استشراف لمستقبل آت لا يتعلق بمنطقة وحدها قدر ما يتعلق هذا الاستشراف برؤية المبدع للعالم، تماما مثلما كان يشير إلى ذلك ت.س. إليوت، وفرانز كافكا، و كامو في أعمالهم، كونها محطات استشرافية لواقع قد يجيء.

ولكن بعيدا عن فكرة المراوغة التي لا يستهدفها المؤلف المسرحي في مسرحيته، يشير مينا ناصف إلى ثمة قرارات خطأ وليست خاطئة اتخذها السلطان " خرم الثاني " أحد أبطال مسرحيته أدت إلى ضياع المملكة، ليس هذا فحسب، بل أودت هذه القرارات بالبلاد للتقهقر خلفا مئات السنين، وهو يزعم أن المسرحية تتناول أحداثا في العام ٣٠٩٠ إلا أننا نطالع مشاهد مملوكية مشتتة وممزقة حسب قول المؤلف. وهذا التشتت والتشرذم أدى بالضرورة إلى تذمر أهل الحارة وبزوغ تيارات المعارضة في وجه السلطان، مما دفع الأخير بمساعدة رجاله الأوفياء له الخائنين لأهل الحارة إلى التفكير في القضاء على تلك الأصوات المعارضة.

وثمة إحالة مرجعية مهمة لا يمكننا التغافل عنها، وهي أن الرواية المسرحية تمت كتابتها في عام ٢٠٠٩ أي قبل حدوث الانتفاضة الشهيرة في يناير ٢٠١١ ضد الرئيس الأسبق حسني مبارك، وإن كنت أحاول مجتهدا التغاضي عن مثل هذه الإحالات والإشارات إلا أنني لا أستطيع التغافل عنها لاسيما وأن المؤلف مينا ناصف ـ نفسه ـ أقر هذه المعلومة في صدر مسرحيته " الأسطورة " مشيرا لنا بغير قصد مباشر إلى إحالة الحدث والحادثة إلى التصاعد الطبيعي للغضب الشعبي في وجه مبارك ونظامه السياسي والذي أدى في النهاية إلى سقوط النظام بسدنته وكهنته أيضا.

كذلك يأخذنا مينا ناصف إلى ما فعله هذا السلطان المكلوم في تصرفاته وحاشيته أيضا، وهي الحيلة التدريجية التي افتعلها بمحاولته إقناع أهل مملكته ومنها بالتأكيد حارة " كل واشكر " بأن هناك حصارا خارجيا يقبض بكلتا يديه على المملكة، هذا ما جعل السلطان بمعاونة مساعده

الذي أطلق عليه المؤلف اسم " الخسيس " في اقتراح استقدام مستثمرين أجانب ؛ من أجل القيام بأعمال استثمارية داخل المملكة.

ولكي تكتمل عملية تغييب الشعب بأصواته المعارضة، قام رجال القصر بترويج الحشيش والعمل على انتشاره بصورة متسارعة من أجل وصول الشعب إلى حالة الغياب الكامل والتام، لكن ماذا فعل أهل الحارة صوب تلك الأحداث التي تدور في فلك الشتات ؟. بدأ التفكير أول الأمر في البحث عن حلول سريعة أشبه بالوجبات الغذائية التي تم رفدها من الثقافة الأمريكية الجاهزة مثل التنقيب عن الآثار وكنوز المملكة أو السلطنة في باطن الأرض.

وفي وسط هذه احداث المتصارعة والمتسارعة أيضا بين القهر السلطوي ومكره، والشعب المستسلم لغيابه الاضطراري هروبا من واقعه الأليم، ومعارضة لم تجد مساحة مناسبة لحق الاعتراض والخروج من نفق مظلم طويل، يكاشفنا " مينا ناصف " بشخصية أخرى في مسرحيته " الأسطورة " وهي شخصية الدرويش، الذي يمثل الوجه المشرق . حسب وصفه . لهذه المملكة الظلامية والانظلامية، فهذا الدرويش يمتلك مكتبة هائلة ربما تمثل صوت الحكمة والعقل والرؤية في المملكة، وجل هم رجال القصر هدمها للتخلص من رمز الحكمة، وظل هذا الدرويش يدافع عنها حتى رمق أخير وضعيف لكن دونما جدوى لأن التاريخ وفق صيرورة حاكمة يعيد نفسه ويجتر أحداثه بصور متباينة.

وفريق آخر من الشعب لم يتفرغ لنهب آثار المملكة طلبا للحياة، هذا

الفريق أخذ على عاتقه التفتيش عن بطل شعبي مثل " علي الزيبق " الذي يمثل أسطورة في المقاومة والمعارضة أيضا، لكن هذه المرة يأتي البطل الشعبي في صورة شخص " نبيل " الذي يحمل اسمه دلالات واضحة للبقاء في وجه طغيان السلطان. وهذا " النبيل " لم يحمل سيفا، ولم يراوغ بحيله السلطان ورجاله كما فعل العبقري " علي الزيبق " بل جاء يحمل كتابا في يده، كتاب " الأسطورة " الذي يحوي بين دفتيه الحلول التي من شأنها تحل مشكلات المملكة المزمنة والمستدامة.

٥ ـ تَنَاصُ البَطَلِ :

ويكاد يشبه ظهور البطل " نبيل " في أحداث المسرحية ظهور " الزيني بركات " في رواية جمال الغيطاني، من حيث غياب يشاكل الحضور رغم انتفاء الحوار، فهو البطل الذي لا يظهر بجسده بل بأفعاله التي يتناقلها الشخوص، ولعل المؤلف المسرحي مينا ناصف أفلح ونجح في توظيف الشخصية بعدم ظهوره ؛ لأنه بذلك جسده ـ البطل نبيل ـ كمعادل موضوعي لفكرة الحرية والعدالة والبطولة والمقاومة، وكل هذه المظاهر تُعاش ولا تُقتنص.ونبيل نفسه يقول على لسان أحد شخوص المسرحية وهو " خليل " مريد أو صاحب " الدرويش " مقولة كفيله بوصفه وتوصيف دوره الغائب الذي يستحيل أكثر حضورا، إذ يقول : " السلطة المطلقة مفسدة مطلقة".

ونبيل هذا هو وحده الذي يمتلك أو بحوزته كتاب " الأسطورة " الذي يشتمل على كافة السبل والوسائل لمواجهة قهر السلطان وبطشه

وظلمه، لذا تظل الحكاية رغم غموضها الممكن قيد القارئ إذ أنه يشارف الحدث الرئيس في المسرحية بوصفه ـ القارئ ـ المالك الوحيد لحق تأويل ظهور البطل، أو تأويل ما يتضمنه الكتاب الذي لم يظهر.

٦ ـ مُحَاكَمَةُ الأسطُورَةِ :

ولم تخل المسرحية من بعض السقطات التي أفضل أن أطلق عليها ـ متجاوزا الحس النقدي ـ الافتعال التهكمي، هذا من حيث تناول القضية المهمة التي طرحتها المسرحية وتناولها المؤلف، أو من حيث الاستعمال اللغوي الذي هرع كثيرا، بل كثيرا جدا إلى لغة تداولية تذكر القارئ بمسرح نعمان عاشور وسعد الدين وهبة ونجيب سرور، وإن كان الأخير نجح في خلق حالة من التوازن الرهب والعجيب بل والمدهش أيضا بين تداولية العامية والعربية الرصينة الفصيحة.

ورغم أن المسرحية تتناول أحداثا في عام ٣٠٩٠، إلا أن المؤلف لم يوفق نهائيا في استحضار شخوصه أو انتقائها بعناية تتزامن مع زمنية الحدث، ففي الوقت الذي نتحدث فيه الآن عن الذكاء الاصطناعي، وعلوم المستقبل، وافتراضية المعارف التطبيقية، نقرأ الأسماء والأمكنة في مسرحية الأسطورة لمينا ناصف والتي جاءت متوازية مع طبيعة المسرحية كونها حدوتة هزلية تميل إلى السخرية أكثر منها إلى الدراما التراجيدية التي قد تدفع القارئ إلى الملل، فالمؤلف استعار أسماء بدت لي عجيبة وقد لا تتناسب من زمنية المسرحية من مثل أسماء : طراوة ـ زعلوك ـ المهبوش ـ خرم الأول والثاني ـ الخسيس ـ الراكب دار ـ الدرويش ـ بلاص. وإن كانت هناك

ثمة دلالة نصية لدى الكاتب دفعته إلى استعمال هذه الأسماء، فمن حق النقد الذي يميل إلى القراءة الإبداعية للنص أن يعلن أن أفق الانتظار لهذه الأسماء لم تتوافق مع حدث وقضية المسرحية، كونها أسماء لا تنتمي لثقافة الذكاء الاصطناعي وعلوم المستقبل والثقافات الافتراضية الكونية التي يتوقع استدامتها في هذا التوقيت.

كذلك فاجأنا مينا ناصف بأمكنة افتراضية بائدة يمكن أن نسمعها في حكايات البيئات التي لم تفطن بعد الثقافة والمدنية مثل ممالك " إنسا "، و " مزيكا "، و " شيكابيكا"، ولربما يمتلك المؤاف حكمة ضمنية يكتم سرها وحده للمجئ بمثل هذه الأسماء لممالك تجئ. وربما مجئ تلك المسميات أتت متوافقة مع الحرف والصناعات التي أوردها الكاتب في سنة ٣٠٩٠ من وجهة نظره فحسب لا من حيث المنطق، حيث صناعة القلل، وتخريمها، واللمبات الجاز البدائية. كذلك استخدامه لعملة الدينار طوال أحداث المسرحية.

الأمر الذي لابد من التنويه عنه أيضا ضمن المآخذ التي تؤخذ على المسرحية رغم كونها إطلالة ثقافية مستنيرة قد تتصل بأحداث حكم مبارك لاسيما في المشاهد المسرحية التي تصف مشهد ظهور السلطان على شاشة التلفاز والتي تعيد أذهاننا إلى مشهد خطابات الرئيس المصري المخلوع حسني مبارك الليلية وقت انتفاضة يناير الشهيرة في عام ٢٠١١، هذا الأمر هو الدرويش الذي أظنه أو كنت أعتقد أنه يقترب شيئا فشيئا من رجل متدين على الأقل، وإن كان يبدو لنا صوت الحكمة والعقل إلا أن المؤلف تجاوز بصوته بعض حدود هذا الظن النقدي فلقد استخدم "

الدرويش " لغة لا تتناسب مع مكانته داخل المسرحية أو بوصفه صوتا للحكمة وذاكرة للتاريخ.

ولكن، يبقى أن نفتخر بالمؤلف والمسرحية على السواء ؛ لأن هناك صوتا جديدا من الجنوب في طريقه التصاعدي لاقتحام عالم الإبداع المسرحي صوب العاصمة، ولأنه اختار مجالا قلما بل ندر فيه الإبداع كوننا نحيا منذ عقود ليست بالبعيد عصر وزمن الرواية، ويبقى لنا أن نتجه صوبه . مينا ناصف . بسؤال حتمي فرض نفسه بقوة : هل من ضرورة جعلتك مضطرا لاجتناب المرأة في مسرحيتك ؟!.

الفصل السادس

قَيْدُ الدَّرْس..

لَنَا عَبْد الرَّحْمَن تَمْنَحُ قُبْلَةَ الحَيَاةِ لِرُوَايَةِ التِّيْهِ!؟

أن تجزم بأن الروائية لنا عبد الرحمن نجحت في الفكاك من شرك الأدب النسوي الذي طالما رهن المرأة الكاتبة في مقام جنسوي ضيق يقف على الشاطئ المقابل للكتابة الذكورية هو مغامرة قد تقترب من حد اليقين، هذا بالفعل ما ترصده الروائية لنا عبد الرحمن في روايتها الجديدة الصادرة هذا العام بعنوان (قيد الدرس)، فقبيل التقاط الرواية بعين القارئ كاد الظن يشارف الحقيقة واليقين بأن الرواية مثلها كمثل الروايات التي تكتبها المرأة بوجه عام تتناول قضايا واقع المرأة العربية فحسب، ورهاناتها الآنية في ظل مجتمع ذكوري يفرض سطوته بقوة وبغير منافسة، لكن المشهد بدا عكس ذلك تماما، لمرات قليل تنجح كاتبة أن تقنعنا أننا بإزاء نص يمتلكه القارئ وحده دونما استلاب حرية المبدع كونه رجلا أم امرأة.

ورواية (قيد الدرس) للروائية اللبنانية لنا عبد الرحمن تطرح قضية العائلة التي تبحث دوما عن هوية لها ومكان وهي القضية التي بلا شك تجد رواجا واهتماما لدى القارئ، ورواية العائلة الأدبية يمكن تشبيهها

بمصطلح السينما النظيفة بمعنى أن الرواية/ الفيلم صالح لكل أفراد العائلة العربية على السواء وهو أمر جدير بالتنويه والتأكيد عليه في ظل رواج بعض الروايات ساقطة السمعة التي تتناول قصص الشواذ والمثليين وموضوعات أخرى مبتذلة لكن لنا عبد الرحمن لا تزال تصر على رهاناتنا الأخلاقية لذا في تحظى بقبول أخلاقي وإبداعي لدى قرائها.

و (قيد الدرس) باختصار هي رحلة البحث لشخوص الرواية عن وجوه حقيقية لها علاوة عن اقتناص مساحة مكانية لبعض الشخوص الرئيسة في الرواية من أجل امتلاك هوية معلنة، والهوية لاشك هي الملمح الرئيس لحياتنا جميعا وهي القبلة التي لا يمكن الفكاك منها، لذلك فالقارئ بوعي أو بغيره سيضطر طوعا أو كرها للتعاطف مع شخوص الرواية نجوى وسعاد وليلى وحسان وعواد وخديجة، وزلفا وملكة حتى نجمة وابنتها جمانة، تلك الشخوص بقدر سلبيتها أم إيجابيتها أنت لست بمنأى من التعاطف مع أحلامهن ومطامحهن في حق امتلاك الهوية المعلنة والانتماء المكاني. وفي ظل بحث الشخوص عن توصيف دقيق لهويتهم المستلبة تعبر بنا لنا عبد الرحمن مساحات لبنانية من أجل مشاركة حقيقية من الروائية في اصطحاب القارئ بقصد تعاطف وتلاحم قصدي صوب القضية والفكرة، فنجدها تسافر بنا إلى بيروت القديمة بشوارعها، وشتورة، وسهل البقاع، ودير السرو، والمرج، وبر الياس، ووادي أبو جبيل،وحيفا، وقَدَس، ومخيم شاتيلا، وبحمدون ودمشق، وباريس، وأجمل ما سرد (لنا عبد الرحمن) المكاني في روايتها (قيد الدرس) أنها لا تسعى إلى توصيف للمكان فقط يكفي أن تقدم لنا شكولا رمزية تقنعنا برؤية هذه الأمكنة من مثل

توصيفات "جدرانه شاحبة من دون طلاء"، "سقف من صفيح"، "سيارات إلى الشمال نحو دمشق وسيارات إلى الجنوب نحو بيروت وهي هنا عالقة في الوسط ".

لكن هل من جديد تقدمه لنا رواية (قيد الدرس) للروائية لنا عبد الرحمن عن بيروت الباحثة عن هوية لبعض مواطنيها من البدو والأكراد والأرمن والسريان وكلدان وكل من اجتازوا الحدود بين لبنان وفلسطين تحديدا من القرى السبع على حد توصيفها النصي في الرواية ؟ نعم امتازت اللغة الروائية عند لنا عبد الرحمن بالعمق الفلسفي الضارب في تأمل الصياغات الأسلوبية، ومن يقرأ الرواية يدرك ثمة ملامح فلسفية مدعمة بتحليلات نفسية رائعة عن آثار الشتات والهجرة المستدامة لشخوص الرواية والاجتياح الإسرائيلي وما خلفه من تأثيرات سيكولوجية، وفي (قيد الدرس) لم تجتر (لنا عبد الرحمن) القصص الباهتة عن الآثار المادية للحروب والكوارث الطائفية والثورات، بل تقدم لنا عبد الرحمن صورة تشكيلية عن مدى فداحة آثار الحروب والنزاعات الطائفية على الهوية النفسية قبل الهوية الجغرافية والانتماء المكاني. وهذا التصارع والتنازع الطائفي من شأنهما خلقا حالات مزمنة لدى الشخوص من الضجيج زالزحام في العواطف والانفعالات والتدافع الذي لا يقدم جديدا لخلق هوية معلنة.

حتى الشخوص على مستوى الرواية لا الحدث استطاعت الروائية اللبنانية (لنا عبد الرحمن) أن تعكس الاضطراب النفسي لديها فمثلا نجوى إحدى شخصياد (قيد الدرس) نجدها مشتتة لتحديد صورة الرجل في

حياتها بين عواد الأب المهاجر الكاذب في كل تصرفاته الصادق في عواطفه صوب الأنثى، والزوج باسم وابن الخالة دارس الطب، وحالة (زلفا) المتصارعة بين طواحين الشهوة والشبق والمتعة وبين أن تكون إنسانة تتمتع بحق المواطنة والحياة.

وبحق أنت مضطر للوقوف طويلا أمام بعض العبارات الكاشفة عن شخوص رواية (قيد الدرس) لصاحبة الامتياز (لنا عبد الرحمن) إذ إنها تقدم لنا خارطة تفصيلية عميقة للبعد الفلسفي لأصحاب السرد داخل الرواية، فعن جمانة التي حرمتها أمها نجمة مرسال الحب والرسائل الغرامية الملتهبة من التعليم لأنها لا تؤمن أصلا برسالة التعليم التنويرية وهي الفتاة الصغيرة التي تجرعت الحب من خبرات توصيل رسائل الغرام والصبابة، تقول لنا عبد الرحمن في لقطة فارقة " تراقب جمانة بصمت حسان وأخته وهما يمضيان في طريقهما لينتظرا باص المدرسة "، هذا الاجتراع المر من الترقب والمطمح الذي لا ولن يتحقق لفتاة امتلكتها الشهوة المبكرة بحكم وظيفة أمها إلى المدرسة والتعليم ظنا منها أن من يذهب إلى المدرسة هو ذاهب إلى الجنة أو من أجل التحرر. ورغم أن الرواية تتناول قصة عائلة عبر أجيالها المختلفة إلا أن شخوصا فارقة مثل جمانة استطاعت أن تسرق البصر والتفكير معا كونها مثل كثيرات من العربيات اللواتي يحلمن بالحياة، فقط الحياة.

ولأن الروائية (لنا عبد الرحمن) لا تعد كاتبة فحسب، بل تقترب من الفلسفة اقترابا حميميا فهي تطرق بقوة أبواب الحكمة والفسفة في ثنايا الرواية، هذا ما تسرده في عبارتها الاستثنائية " الموت مجرد لحظة فارقة

تقلب حياة البشر وتحولها من الوجود إلى العدم، مجرد لحظة كافية لأن تنتزع أي يقين سوى بحقيقة الفناء ".

ولنا عبد الرحمن في أثناء سردها لرحلة بحث شخوص روايتها عن الهوية والانتماء، نجد حسان بطل الرواية وإن كانت الرواية تمتاز بتعدد أدوار البطولة تسرد توصيفا جديدا للهوية، وهي هوية حسان الذي انتقل إلى فرنسا والذي لم يستطع أن يهرب من شرك الهوية المفقودة لكن اليوم أصبحت هويتين ؛ الانتماء الوثائقي أي بطاقة الهوية الرسمية، وهوية اللغة، فحسان نفسه كما تقول (لنا عبد الرحمن) اكتشف معنى آخر للهوية، في الوقت الذي جعلته يقول في قيد الدرس " لم أعد أواجه السؤال التلقائي في لبنان (أنت من وين ؟) والهدف منه الفرز الطائفي السريع ".

ولم تكن لنا عبد الرحمن في روايتها (قيد الدرس) قاصدة سرد حياة عائلة لبنانية تفتش عن حقها المفقود في هوية معترف بها ومعلنة بقدر ما أبدعت في توصيف الواقع العربي الراهن لا لبنان وحدها أو بيروت أو تونس أو طرابلس أو المواطن الجزائري بل هي قضية كل عربي بات مشتتا حتى داخل وطنه، إن أروع ما يمكن ختم السطور السابقة به ما ذكرته الروائية (لنا عبد الرحمن) في روايتها الجميلة (قيد الدرس) وهي عبارة بليغة بقدر ما تحمل من مرارة واقع لا يمكن الهروب بعيدا عنه أو العيش بمنأى عن ظلاله، تقول لنا عبد الرحمن " من دير السرو إلى بيروت ومن بيروت إلى فرنسا، أنا العربي المتشبث بثقافته الأصلية مخافة التيه ! ".

وأخيرا، شكرا لنا عبد الرحمن لأنك بجدارة مطلقة منحتينا بروايتك

حق المكاشفة لهويتنا العربية التي باتت مفقودة بعض الشئ، وبعمقك الفلسفي في السرد الذي بحق منح الرواية العربية قبلة الحياة بغير جنسوية وروايتك تشبه عبارتك عن الحب الحقيقي الذي يحتاج إلى غفران عميق، هكذا روايتك تحتاج إلى قراءة أخرى عميقة.

روايات (لنا عبد الرحمن)..
فضاءات من الحكي والهوية

(أ) بورتريه التفاصيل الإجبارية:

في كل مرة تتجاوز الروائية الاستثنائية الدكتورة لنا عبد الرحمن تفاصيل الذاكرة المؤقتة إلى مساحات أخرى عميقة تفتش بعمق ورؤية بصيرة، ثم تؤؤل نتاج البحث لترصد تفاصيل تتحدى بها الذاكرة العربية الضاربة بهوس في ثقافة اللحظة البصرية القصيرة، وربما التكوين الجغرافي والتأصيل الثقافي لنا عبد الرحمن هو الذي دفعها بقوة دونما رحمة إلى التقاط إحداثيات المشهد الروائي ـ أزعم أحيانا أنها بانفراد وتفرد ـ مؤسسة بذلك تجربتها الروائية التي طالما كثيرا تشبه وثيقة تاريخية يمكن أن تتناولها بصورة أكاديمية تاريخية بنفس القدر الذي تتناولها ـ التجربة ـ من زوايا إبداعية.

وبالضرورة أنت مضطر بغير طواعية أو محض اختيار حر أن تدخل عالم الروائية اللبنانية الدكتور لنا عبد الرحمن من باب شخصيتها وبيئتها ومن ثم الملامح التي شكلت رؤيتها الإبداعية؛ لأنك حينما ترصد حالة امرأة تقضي ساعات طويلة وأياما بعيدة ليست بالقليلة في إنتاج أعمال روائية تحرك من خلالها شخوص الأحداث وأمكنتها فأنت بحق جدير باكتشاف عالم آخر مواز للإبداع هو فضاءات الكاتبة التي سطَّرت حروفها صانعة كوكبا جديدا قد يبدو افتراضيا للقارئ إنما هو في حقيقة الأمر واقعه ـ القارئ ـ وزمانه المعاصر والسحيق، وربما أحيانا استشرافه

لأيام قد تأتي في غفلة دون ترقب لتفاصيلها.

وتغرد السيرة الذاتية للروائية الدكتورة لنا عبد الرحمن كما تذكر الموسوعة العالمية (ويكيبيديا) عن كاتِبَة لبنانية تَعيش في القاهرة وأرجائها المفعمة بتفاصيل وحكايا نجيب محفوظ ويوسف إدريس وجمال الغيطاني ويوسف القعيد وفلسفة توفيق الحكيم، ولقد درست لنا عبد الرحمن في الجامعة اللبنانية في بيروت، ومن بعدها بالجامعة الأمريكية في القاهرة؛ فهي حاصلة على درجة الليسانس من قسم اللغة العربية من جامعة بيروت عام ١٩٩٧، كذلك على درجة الماجستير في الدراسات الأدبية من قسم اللغة العربية عام ٢٠٠٧، و على الدكتوراه عن موضوع السيرة الذاتية في الرواية النسائية اللبنانية عام ٢٠١٠، مما يعزز جدارتها اللغوية واستعمالاتها الأسلوبية بقدر عال من الرصانة والسبك وجودة التصوير، فضلا عن اتجاهها البحثي لدراسة السيرة الذاتية في الرواية النسائية هذا التوجه صوب كيان مؤثر في واقع الأمة العربية التي تواجه ثمة تحديات شرسة منها تحدي الثقافة الذكورية ومواجهة الهيمنة الجنسوية التي لا تزال تفرض قوتها وتبسط يدها على تفاصيل المشهد الاجتماعي والإبداعي على السواء.

هذا التكوين التعليمي الأكاديمي انعكس بالحتمية على الملامح الاسترشادية لعناوين قصصها ورواياتها المتعددة الرؤية والطرح الإبداعي، فأنت غالبا ما ستكتشف لمحة أنثوية تعبر على عناوين إبداعاتها إذا ما اضطررت إلى تأويل الرواية من عنوانها، على سبيل المثال: تلامس ٢٠٠٨، أغنية لمارغريت ٢٠١١، ثلج القاهرة ٢٠١٣، قيد الدرس ٢٠١٦، صندوق كرتوني يشبه الحياة ٢٠١٧، وأخيرا الرواية التي نحن

بصدد قراءتها وعرضها (بودابار ٢٠٢٠. إنها رحلة المرأة العربية في شوارع العواصم العربية بكل مطامحها وأحلامها وتحدياتها وهذا الهاجس الأبدي الذي يجعل المرأة العربية في صراع طويل وشاق من أجل بقائها كرائدة وليست جارية.

وبجانب كونها روائية فهي تحترف الصحافة النقدية الأدبية.التي جعلتها أكثر وعيا بتفاصيل الحدث ومشاهد واقعية يمكن رصدها وملاحظتها بدقة كشاهد عيان الأمر الذي يدفع برواياتها إلى يقين التصديق لأحداثها.وأنا على استحياء أعتقد ظنا يشارف اليقين بأن التكوين الأكاديمي للروائية لنا عبد الرحمن وسحر الأمكنة اللبنانية مرورا بالرصد النقدي لها عبر كتاباتها النقدية الصحافية أورثتها رصيدا كافيا لعقد مغامرة ثنائية بينها وبين تفاصيل الشوارع والأماكن العربية التي يمكن تحقيقها في روايتي قيد الدرس وثلج القاهرة على سبيل الاختصاص، الأمر الذي مكّنها قصدا ووعيا بأن الرواية ليست مجرد أحداث عابرة أو سرد ممل يجعلنا صوب الاسترخاء والاستسلام للنوم؛ بل هي فعل يقظة لا تنقضي.

وربما تجدر الإشارة بأن لنا عبد الرحمن تجاوزت أفلاك غادة السمان وأحلام مستغانمي ورضوى عاشور وغيرهن في مشهد لا يمكن الفكاك منه، فمعظم الروائيات دخلن في صراع أدبي نجم عنه رواية المرأة التي توجه حديثها إليها فقط وكأن الشاعرة أو الروائية مجرد ملقن لمعلومات وثمة وصايا وتجارب حياتية مشهود بجدارتها إلى مجموعة من الفتيات الصغيرات أو النسوة اللواتي يعانين من أزمات اجتماعية ضاربة في التأصيل كالعنوسة أو هجر الزوج أو رغبة الجسد المشتعل أو الانفصال بالطلاق أو الوفاة.

لكنها . لنا عبد الرحمن . لم تتجرع كأس اليأس الاجتماعي للمرأة العربية، ولم تتصل هاتفيا بأحزان المرأة العربية الغارقة في ظنون القهر العاطفي والمعاناة الجسدية وتحولات الرغبة الممكنة والمستحيلة، بل أكدت أنها رائدة الرواية العربية التي تأبى تصنيف المبدع وفقا لنوعه ذكر أم أنثى، ولم تغادر مقعد الإبداع الفطري الإنساني العام متخذة كافة أساليب الرواية النسوية المكرورة التي تتناول أحزان امرأة في تمظهراتها اليومية المستدامة لكن لنا عبد الرحمن قررت استباق المشهد النسائي الراهن في صناعة الرواية العربية وأن تكون بمثابة جرس إنذار للرواية الذكورية التي تعكس واقع الوطن فترصد بعدستها تفاصيل الحياة اليومية غير متحيزة أو متحزبة لنوع أو فصيل معين.

وأظن أنني نجحت سابقا حينما وصفت إبداع الروائية الدكتورة لنا عبد الرحمن بأنها قفزت فجأة بوعي وإدراك وحذر خوف السقوط في شَرَك الأدب النسوي الذي طالما رهن المرأة الكاتبة في مقام جنسوي ضيق يقف على الشاطئ المقابل للكتابة الذكورية هو مغامرة قد تقترب من حد اليقين، هذا بالفعل ما رصدته الروائية لنا عبد الرحمن في روايتها بعنوان (قيد الدرس)، فقبيل التقاط الرواية بعين القارئ كاد الظن يشارف الحقيقة واليقين بأن الرواية مثلها كمثل الروايات التي تكتبها المرأة بوجه عام تتناول قضايا واقع المرأة العربية فحسب، ورهاناتها الآنية في ظل مجتمع ذكوري يفرض سطوته بقوة وبغير منافسة، لكن المشهد بدا عكس ذلك تماما، لمرات قليل تنجح كاتبة أن تقنعنا أننا بإزاء نص يمتلكه القارئ وحده دونما استلاب حرية المبدع كونه رجلا أم امرأة.

(ب) مشهد رأسي على ثنائية الهوية والبقاء:

كانت التجربة النقدية الأولى لي مع روايات لنا عبد الرحمن حينما اكتشف عالما جديدا مغايرا لكتابات المرأة العربية بوجه خاص والروائيين العرب بوجه عام من خلال روايتها (قيد الدرس) حيث اهتمام الكاتبة بالمكان، والمكان ظل الجزء الأصيل في كتابات رواد الرواية العربية من أمثال عميدها العالمي نجيب محفوظ ويحيى حقي ويوسف السباعي وجمال الغيطاني وواسيني الأعرج وكثيرين أيضا، وهو الخاصية التي انفردوا بها فرصدوا الشوارع والطرقات بتفاصيلها فصار المكان بما يموج من حركات وثورات وأحاسيس متناثرة مرآة الحدث الأصلي في الرواية، هكذا لنا عبد الرحمن ظل المكان محورا رئيسا يمثل هوية ومقاما وحالا أكثر ما يمثل تجمعا سكنيا فحسب، تماما كما المكان في إبداع نجيب محفوظ، فهو ليس مجرد ثمة بيوت عتيقة أو دكاكين شعبية تحوي صنوف الأطعمة والأشربة، لكن هو مكان يجمع عائلات صغيرة أو كبيرة تبحث عن هويتها من خلال الإبقاء على تقاليدها الذكية وأعرافها التي بدأت في طريقها إلى اندثار.

١ ـ البقاء:

ولعل أبرز ما يمكن رصده في مجمل إنتاج الدكتورة لنا عبد الرحمن الروائي وصولا إلى رواية (بودابار) التي سيجئ ذكرها لاحقا مجموعة من السمات والثيمات البعيدة عن موازين التلقي النقدي المعتاد الذي يبحث فقط عن ثمة عقد سيكولوجية لا تخرج عن الشخوص والحبكة والزمان والقيم النفسية لدى البطل وألفاظه وماذا ارتدى وإلى أين سافر وماذا تناول من طعام في الفطور وهو في رحلته إلى باريس. من تلك السمات

المميزة البقاء، والبقاء بصورتيه المادية والمعنوية هي هو المعادل الموضوعي لتحقيق الهوية حتى وإن كانت شخوص الرواية حاضرين بطول وعرض الرواية إلى أن ظهور أحد من هذه الشخصيات هو محاولة لإثبات البقاء والحضور والشهود، ونزوع أبطال الرواية أو شخصياتها عموما إلى تحقيق الشهود والبقاء سواء في الأرض أو الموقف أو تأييد لقضية ما هو بمثابة شغف أو شهوة مستدامة لقمع فكرة الزوال أو تحقيق لمقولة (الأرض لنا) التي تغنت بها فيروز في إحدى أغانيها. والمستقرئ لمجمل الإبداع الروائي للدكتورة لنا عبد الرحمن لن يفزع أو يفاجأ بأنها تسعى جاهدة في تأسيس هوية أو انتزاع أبطال رواياتها لامتلاك هوية للمكان الذي بالضرورة ستنعكس على هوية الذات.

هي نفسها ـ لنا عبد الرحمن ـ في روايتها قيد الدرس ترصد بعين مؤرخ وقلم روائي رصين هوية المكان؛ فتعبر بنا إلى مساحات لبنانية من أجل مشاركة حقيقية من الروائية في اصطحاب قارئ واعٍ؛ بقصد تعاطف وتلاحم قصدي صوب امتلاك الهوية وتحقيق الشهود، فنجدها تسافر بنا إلى بيروت القديمة بشوارعها، وشتورة، وسهل البقاع، ودير السرو، والمرج، وبر الياس، ووادي أبو جبيل،وحيفا، وقَدَس، ومخيم شاتيلا، وبحمدون ودمشق.

٢ ـ المكان:

كذلك نجدها متلبسة بالمكان وهي تعرض تجربتها السردية المثيرة في روايتها (ثلج القاهرة) بل وشغوفة بتلمس تفاصيله رصدا لمعاني مغايرة، فالسماء لا تسقط ثلجا بل تكاد الأمطار بها نادرة وقاصرة على أيام قلائل

معدودات، هذا هو العنوان، لكن الهوية تبدو فلسفية قريبة من كل إجراءات الميتافيزيقيا التي تشكل حتما هوية الشخوص، لذا المكان في رواية (ثلج القاهرة) ليس ماديا فحسب بل أكثر معنوية فالرواية تدور حول فلسفة (الكارما) المشهورة التي تنتزع النفس والروح من شهوات الجسد لتبقى في انفرادها الأسمى الذي تجلى في وجود بطلة الرواية في قصر عتيق يماثل هويتها الفلسفية، كما يماثل الثلج تشكيلا مرادفا للقاهرة حسب الوصف النصي: " القاهرة تحتاج إلى ثلج يغطيها تماما، ثلج يوازن الأشياء لتعود إلى طبيعتها، ثلج يخفف من حرارة الناس، يذيب طبقات السواد التي تغطي أرض المدينة، ليحل مكانها لون أبيض ناصع، وتخرج من شقوق الثلج قاهرة يافعة ببرعم أخضر نقي يقاوم طبقات الشحم التي سدت مكان خروجه".ومعظم من تناول رواية (ثلج القاهرة) أدمغ شهادته النقدية بفكرة " تناسخ الأمكنة " حيث وجود امرأة تحيا بثلاث أرواح مغايرة ومختلفة يجمعها مكان واحد وهو الجسد.

٣ ـ الهوية:

أما في روايتها (أغنية لمارغريت) فنهرع مجددا صوب الذات تحقيقا لشهود الهوية والكينونة من جديد، فكيف يتم للمرء تحقيق ذاته من خلال الغربة والعزلة، والمستقرئ على عجل فكرتي العزلة والغربة يجدهما مرادفين لبقاء الإنسان في مكان ما؛ إما داخل الذات في عزلته، أو خارج المجتمع حينما يغترب. وهي في الرواية تعكس كل تفاصيل المؤلمة التي عصفت بلبنان خلال معارك يوليو ٢٠٠٦ والتي يمكن وصفها بالحرب الأهلية الشرسة.وتبدأ أحداث الرواية بانتقال زينب من ضاحية بيروت الجنوبية

برفقة عائلتها ضمن هجرة قسرية بسبب الحرب الإسرائيلية في العام ٢٠٠٦.

وهنا يتفجر المكان بإحداثيات ومشاهد تجبر القارئ على التتبع؛ لأنه سرعان ما سيفتش بعينه ثم عقله عن بيروت بضواحيها وهوية أهلها وتفاصيل أمكنتها الشاهدة على أحداث الحرب الأهلية، بعد ذلك سنجد قارءها مضطرا إلى أن يجتر ذكريات المواطن العربي مع الكيان الصهيوني سواء على مستوى الزمان أو المكان.

والهوية حاضرة تماما في رواية (أغنية لمارغريت) لأن بطلة الرواية عقب الحرب الأهلية بكوارثها سرعان ما اكتشفت عبر رسائلها أن لغتها قد تغيرت، وأسلوبها قد تبدل، بل إن مشاعرها قد تحولت إلى عواطف واتجاهات وميول شتى يصعب تجميعها في منظومة متماسكة: " بعد الحرب، تغيرت لغتي، تبدلت حروفي وتداخلت لتشكل لغة أخرى لا أحد يفهمها أبدا، لغة حروفها تشبه حروف الرسالة المتشابكة التي وصلتني عبر الإيميل، والتي لم أفك طلاسمها حت الآن.. أنت لا ترد على رسائلي، وأنا سأستمر في الكتابة، لأني لا أكتب لك، أكتب عنك، وعن مارغريت، وعني".

ويبدو المكان وثيق الصلة بالهوية في الرواية حينما نشهد بوجود حالات الغياب لدى بطلة الرواية بالمكان عقب الحرب الأهلية في بيروت، حيث تقاوم الهوية كافة الصراعات لنزعها من جذورها أو محاولة مسخها بتجارب وافدة ربما زرعها الكيان الصهيوني عن قصد، فنجدها ـ البطلة ـ ترصد هذا الصراع قائلة: " في بيروت أحس أني أطفو على قطعة فلين،

وأن البحر رئتي الوحيدة، لكن المدينة مزدحمة بشاشات كبيرة، شاشات تبث أغنيات بليدة، وإعلانات عن الكوكا كولا ومشروبات الطاقة".

(ج) بودابار.. رحلة البحث عن وطن موازٍ:

وصل بنا المطاف إلى رواية الدكتورة لنا عبد الرحمن الأخيرة الموسومة بـ (بودابار) والتي تجتهد فيها لنا عبد الرحمن إلى انتزاع صدارة الإبداع الروائي متفردة بسماتها وخصائصها التي تبدو كثيرا مثيرة وأكثر حيرة أيضا.فمنذ اللحظة الأولى أنت أمام قرار سيادي من الروائية بأنه ليس هناك ما يسمى بالصدفة لأن الصدفة ضرورة قدرية، فها هي تعاود مجدها الفلسفي القديم الذي طرحته في روايتها (ثلج القاهرة) كرواية وجودية من الطراز الرفيع، وكأنها تجبر القارئ على الانصياع طواعية لمفردات الخطاب السردي الذي سيأتي عبر سطور الرواية دون فرض وصايته على الإحداثيات والتفاصيل، وكأن لنا عبد الرحمن كانت أكثر وعيا بالنظريات النقدية المعاصرة التي تسعى لأن يكون القارئ شريكا في صنع العمل بل هو المبدع الأصلي له، لكن في هذا المرة وبعد استيعابها المطلق للتكوينات النقدية بحكم كونها صحافية نشيطة قررت بأن يستسلم لها القارئ والناقد على السواء، بل ستجبره أحداث وتفاصيل الرواية أن يبقى مفتوح العينين بغير انغلاق وفي دهشة لما سيحدث، وأحايين كثيرة ستجعل القارئ مضطرا للبحث عن حلول واقعية أم افتراضية لحدث الرواية.

١ ـ صوب الرواية:

والرواية تدور في بيروت؛ المدينة الشاهدة على معارك وحروب داخلية

وخارجية لاتزال تلقي بأصدائها على راهن لبنان دون التفكير في محاولات جادة للخروج من الأزمة، هي نفسها - لنا عبد الرحمن - صادحة بهذه الحقيقة في صدر روايتها حينما تقول: " المدينة محكومة بغيمة مغوية، تؤدي بكل من يحيا فيها على أرضها إلى إدراك أنها مدينة البقع المتجاورة".والراصد لهذا الافتتاح قد يظن معانٍ عدة؛ منها أن بيروت لم تعد مدينة كاشفة واضحة لتفاصيلها الاعتيادية بل تبدو مشوهة بعض الشئ، فضلا عن كونها بقعا متجاورة وليست كيانا واحدا متماسكا، هكذا الحرب دوما تفضي إلى اقتطاع الأوصال وتمزيق النسيج الواحد إلى كيانات متناثرة.

والرواية (بودا بار) تدور في مدينة بيروت اللبنانية تحديدا في عام ٢٠١٨، حيث يلتقي مجموعة من الأشخاص غير المتعارفين أي الغرباء في " حي الأمير" ، ونظرة متجددة إلى تيمة المكان التي انفردت بها ولا تزال الدكتورة لنا عبد الرحمن ، فإن حي الأمير هذا أحد أحياء بيروت العتيقة التي كانت تقع على خطوط التماس في يوم ما، ودارت على أطرافها صراعات الحرب الأهلية تاركة آثارها على المدينة والناس،وهنا تصل "دورا حبيب" إلى هذا الحي عائدة من أستراليا كي تستقر في بيروت بعد أن هاجرت عائلتها من لبنان منذ سنوات السبعينات، يتزامن وصول دورا مع وقوع جريمة قتل غريبة لجمانة، وهي امرأة فاتنة وغامضة سكنت الحي هي وزوجها منذ عامين، وجمعت في شخصيتها مجموعة من التناقضات التي جذبت الجميع حولها من مختلف المستويات والأعمار، مما يجعل حضورها رمزيا ويمثل شكولا مثيرة لكل الجمال الحاضر الغائب في مدينة مثل بيروت.

٢ ـ بيروت.. مدينة التفاصيل المتجاورة:

نرصد من خلال الرواية الملامح الكائنة والثابتة في إبداع لنا عبد الرحمن من حيث السفر والغربة وفعل الهجرة ثم تحديات الحرب وأوجاعها لاسيما حينما تكون بين مواطني البلد الواحد، كذلك حرصها المستدام على إثبات مدينة بيروت كإحدى المدن العربية العتيقة أي التي تتسم بتقاليد عربية أصيلة وتاريخ ضارب في عمق العروبة والدم أيضا. تزامنا مع تأكيدها لفعل الهجرة في فترة السبعينيات من القرن المنصرم وهي فترة متفجرة بالأحداث الطائفية والسياسية والحزبية ليست في بيروت وحدها بل في كافة العواصم العربية.

ونجد شخوص الرواية سواء الأساسيين أم الثانويين أشبه بالبقع المتجاورة التي تحدثت عنها لنا عبد الرحمن في صدر روايتها، فهم كثيرون جدا يثرثرون بالكلام ويفرضون أنفسهم على الحدث، بل هم جزء أصيل من تفاصيل المشهد السردي وكأنها تصف حال بيروت بصفة عامة وما آلت إليه لبنان عموما من كثرة الحكايا وكثرة الأفعال وكثرة الثرثرة مما أودى بالمدينة الجميلة إلى أقصى بل وأقسى حالات الصراع والتشاحن بل والتباغض كثيرا أيضا، ليس هذا فحسب، بل إن كل شخصية ثانوية أو هامشية وأيضا رئيسة تريد أن تفرض نفسها على الحدث إما بالوقوف صمتا أو بالتحليل والتفسير، وربما بلغة الجسد الأكثر تعبيرا وتوصيفا كأن الروائية لنا عبد الرحمن تصر على تجسيد مشهد لبنان الراهن بقولها: هذه بيروت الآن !.

هذا يتوافق تماما مع ما ذهبت إليه الناقدة الصحافية كاتيا الطويل

وهي ترصد بعض ملامح رواية (بودا بار) لاسيما رصد بيروت المدينة التي كانت جميلة ومثيرة يوما ما بقولها: " نماذج متعددة ومتنوعة عن وجوه بيروتية. فتروح الشخصيات تمثل نواحي متعددة من هذه المدينة الحافلة بالتناقضات، ويتنقل السرد بين نازحين سوريين وشباب راغب في الهجرة وجيل حرب وجيل يخشى الحرب وحيوات كثيرة مهزومة تلتف جميعها على بعضها لتعيش في حي شعبي بسيط من أحياء بيروت ما بعد الحرب".

الملمح الذي دفع الروائية أن تقول على لسان أحد أبطال روايتها واصفة الشخصية بتحولاتها والمدينة بثوراتها المتأججة بغير توقف " "لا أريد البقاء هنا... هذه المدينة لا تغريني بالبقاء، ليس فيها ما يرضي طموحي".

وتؤكد الدكتورة لنا عبد الرحمن في روايتها (بودا بار) وصف بيروت التي كانت عتيقة يوما ما بلغة رشيقة قائلة: لكن المدينة التي أخلص لها تغيرت كثيرًا عما كانت عليه منذ خمسين عاما؛ بيروت لم تعد مدينته التي عرفها، بيروت القديمة ليست هي بيروت اليوم".

٣ ـ الدهشة حينما تصير لغة:

بعد أن يفرغ القارئ العربي من قراءة بودابار فهي مقتنع تمام يقين الاقتناع بأنه أمام نص سردي مغاير للغة الرواية التي تميل إلى التركيز الممل أحيانا في وصف المشهد، كذلك اللغة المكرورة في ذكر تفاصيل دقيقة عن كل شخصية مما تجعل القارئ يهرع بعيدا عن الحدث الرئيس بها منشغلا بتفاصيل ثانوية غير ذات أهمية.لكن الروائية لنا عبد الرحمن يمكن توصيفها بأنها أيقونة استثنائية في السرد بغير مبالغة أو تهويل؛ لأنها في حقيقة المشهد

اللغوي لروايتها لم تلجأ إلى اللغة السردية المعتادة، بل نجدها في كثير من سطور سردها الروائي تستخدم لغة الشعر بالأحرى القريبة من قصيدة النثر، الأمر الذي يدفع القارئ بأن يتلقط لغة مثيرة وجذابة بل وجاذبة للعقل الذي يبحث عن مقتل (جمانة) ورغم إرهاق عقله بالبحث والتنقيب كرجل مباحث إلا أنه ـ القارئ ـ لا يغيب عن المشهد الشعري المصاحب للرواية.

نجد مثل هذا النثر الشعري أو النثيرة الشعرية حسب زعم النقاد المعاصرين في كثير من سطور الرواية، تقول لنا عبد الرحمن في مواضع شتى بالرواية مستخدمة اللغة الشعرية: " وفي تجوالك هنا أنت حر بالمطلق / وسجين أبدي / ليس عليك سوى العبث بكل ما كان وسوف يكون / هكذا تتقن فن العيش والتملص مما يُمكن التورط به / ليس من المجدي أن تنتمي إلى أي شيء / بل من المهم أن تحمل رأسا قابلا للعطب والتشكل من جديد رغم الذكريات السوداء، والقلب الأجوف ".

وتقول أيضا على لسان أحد شخوص الرواية: " يا جمانتي، كيف ترحلين وتتركيني وحيدًا في هذا العالم / من سيحكي لي الحكايا المخيفة، ومن سيمنحني الوهم بأنك ستحملين يوما بالطفلة التي حلمنا بها / لكنك رحلت قبل أن يتحقق أي شيءٍ/ مما حلمنا به سوياً".

ولم يختف جمال اللغة وهي تتحدث عن جمال المرأة في وصفها السردي، فهي تقول مستغلة براعتها في استعمال اللغة الشاعرة التي تحدث عنها من قبل المفكر المصري عباس محمود العقاد في كتابه اللغة الشاعرة:

"الجمال الفائض لعنة لأنه يقترن بسوء الحظ أن ذنب جمانة الوحيد هو أنها كانت بارعة الجمال فاتنة فقُتلت".

٤ ـ باتجاه عمق المجتمع:

رغم يقينها بأنها كاتبة المكان أولا ثم الرواية الوجودية في الوطن العربي، إلا أن لنا عبد الرحمن كمثقفة عربية في المقام الأول، ثم اعتمادها على كونها مسئولة عن تنوير المجتمع بصفتها الإبداعية فإننا نجدها تتطرق إلى ظاهرة تبدو كاشفة للمجتمع العربي وليس اللبناني فحسب، وهي ظاهرة الطلاق والمرأة المطلقة التي صارت موصومة بكل شبهات المرض النفسي والعقد الاجتماعية وفقا لهوس المجتمعات العربية بالتصنيف والتوصيف المصاحب للمرأة.وقضية الطلاق أصبحت متزامنة مع كافة مظاهر ومشاهد قهر المرأة في ظل بقاء كافة التيارات الراديكالية المتطرفة وأنا أظن أن هذا الوعي كان قائما في ذهن الروائية لنا عبد الرحمن وهي ترصد مشاعر المرأة الطلقة في ثنايا أحداث روايتها، إذ تقول في رواية بودابار: "فإيمان امرأة نشيطة قوية عاملة، أم لثلاث بنات، إنما مطلقة ولا تعرف كيف تنجو من تعنّت زوجها وبراثنه وتصرفاته الرجعية تجاهها، فيرد في أحد مواضع السرد:"استفاضت في الحديث عن مشاكلها مع بناتها الثلاث،وطليقها الكسيح الذي يأتي كل أيام عدة يلوح بعصاه ويهددها بتكسير زجاج المحل إن فكرت يوماً بالزواج".

ورغم ما تعانيه الدول العربية من انفصام شديد يستحق العلاج في اهتمامه بيوم المرأة ويوم الفتاة وعيد الطفولة وعيد الأم، وربما يجئ يوم نحتفل فيه بيوم الطفلة الرضيعة أيضا إلا أن واقعنا العربي والذي أكدته

الرواية يصر على سحق إنسانية المرأة بل ربما نجده متجرعا كأس الجماعات الدينية المتطرفة التي لا ترى في المرأة سوى جارية أو خادمة لسيدها دون أدنى حقوق واجبة، بل إن معظم مجتمعاتنا العربية لا تزال تسير في فلك وصم العزباء أو المرأة المطلقة أو حتى الأرملة بأنها أسيرة جسدها بغير مراعاة كونها إنسانة في مقامها الأول وحالها الأخيرة.

. شكرا لنا عبد الرحمن:

إن أبرز ما يميز رواية (بودابار) في مجملها السردي ليس فقط قدرة الدكتورة لنا عبد الرحمن في استخدام الحكي والقص والسرد، هذه أمور شهد لها النقاد في أعمالها السابقة، لكن الأبرز هو الوعي بالوطن والوعي بقضاياه وهمومه، والتركيز على النتاجات التي تحققت بفعل الحروب وما صار بسبب التناحر الداخلي، لعل ما قدمته الروائية من سطور مضمرة عن بقايا وطن يأبى ن يحتضر هو الملمح الأعمق في رواية (بودا بار) بل في تجربة الدكتورة لنا عبد الرحمن بوجه عام.

. أستاذ المناهج وطرائق تدريس اللغة العربية (م)

. كلية التربية . جامعة المنيا . مصر

تعريف بالمؤلف

د. بَلِيْغ حَمْدِي إسْمَاعِيْل

- أسْتَاذُ المَنَاهِجِ وطَرَائِق تَدْرِيْسِ اللُّغَةِ العَرَبِيَّةِ والتَّرْبِيَةِ الإسْلامِيَّةِ المُسَاعِد ـ كلية التربية ـ جامعة المنيا.
- عمل منسقا للبرامج الجديدة باللغة الإنجليزية بكلية التربية جامعة المنيا.
- عمل منسقا عاما لمركز محو الأمية وتعليم الكبار بجامعة المنيا.
- المؤلف ضمن قائمة ١٠٠ شخصية عربية ساهمت في نشر وتعليم اللغة العربية للناطقين بغيرها من مجلس **e turn** الدولي ـ عمان الأردن.
- ـ جائزة المركز الأول لأبحاث المؤتمر الدولي للغة العربية السادس بدبي بدولة الإمارات العربية المتحدة في ٢٠١٧م.
- جائزة منتدى السلام في الشرق الأوسط ـ صحيفة الشرق الأوسط ٢٠١٧م
- وسام باحث متميز من منصة **Arid** العالمية لتعليم اللغة العربية للأجانب. ـ ماليزيا

الكتب المنشورة :

١. اسْتراتِيْجِيَّات تَدْرِيْسِ اللُّغةِ العَرَبِيَّةِ " أطُرٌ نَظَرِيَّة ونَمَاذِج تَطْبِيقِية.

٢. اسْتَراتِيْجِيَّات تَدْرِيْسِ التَّرْبِيَةِ الدِّيْنِيَّةِ الإسْلامِيَّةِ وتَنْمِيَةِ مَهَارَاتِ التَّفْكِيْرِ.

٣ ـ فِقْهُ الخطابِ الديني المعَاصِر (هَل الدِّين والسِّياسَة لحظتان مُتَعَاقِبَتَان؟).

٤ ـ المقاربات العرفانية في بلاغة النص القرآني.

٥ ـ الوَقَائع الجَدلية في السِّيرةِ النَّبَوِيَّةِ.

٦ ـ الإعْلاءُ الإسْلامِيُّ للعَقْل البَشَرِيّ..دراسة في الفَلسفَات والتَّيارات الإلْحَادِيَّةِ.

٧ ـ ليست الدهشة وحدها جوابًا لاسمي ..

٨ ـ مقدمة في علم الاتصال الإنساني .

٩ ـ اِسْتِرَاتِيْجِيَّاتُ مَا وَرَاء المَعْرِفَةِ وتَنْمِيَةُ المَهَارَاتِ اللُّغَوِيَّةِ "مَسَاقَاتٌ إجرائيةٌ لِتَدْرِيْسِ مَهَارَاتِ

اللُّغَةِ العَرَبِيَّةِ ".

١٠ . الطَّرِيْقُ إِلَى دِمِشْق.. كُلُّ الخَيَارَاتِ تُؤَدِّي بِسُورِيَةِ إلى تَل أَبِيْب.

١١ . تأويل العقل العربي المعاصر.

١٢ . مغامرة التحرش بالنص الصوفي.

١٣ . فِقْهُ الخطابِ الديني المعَاصِر.

١٤ . مَوَاجِيدُ ومَقَامَاتُ الصُّوفِيَّةِ..

١٥ . الفتنة الصامتة.. قراءة في إشكالية التنافي المعرفي للفلسفة العربية المعاصرة.

١٦ . الجَائِحَةُ و مُسْتَقبَلُ العُلُومِ (اِسْتِشْرَافُ الإِصْلاحِ العِلْمِيّ فِي الوَطَنِ العَرَبِيّ)

١٧ . الإسْلامُ السِّيَاسِيُّ فِي الشَّرْقِ الأَوْسَطِ (مَشَاهِدُ الاسْتِلابِ والاسْتِقْطَابِ والتَّوَاطُؤِ).

١٨ . اتجاهات معاصرة في تدريس اللغة العربية.

١٩ . المرجع في تدريس اللغة العربية (النظرية والتطبيق).

٢٠ . البحث العلمي العربي.. هوامش وملاحظات.

الأبحاث العلمية

١. مِنْ مُشْكِلاتِ تَدْرِيْسِ اللُّغَةِ العَرَبِيَّةِ وطُرُقِ عِلاجِهَا عَلى المُسْتَوَى الجَامِعِيّ دِرَاسَةٌ تَطْبِيْقِيَّةٌ عَلَى عَيِّنَةٍ مُخْتَارَةٍ مِن طُلابِ كُلِّيَّتَيّ التَّرْبِيَةِ ودَارِ العُلُوْمِ بِجَامِعَةِ المِنْيَا . مُؤتَمَر اللُّغة العَربية وتحَديات البَقاءِ . مجمع اللغة العربية بالقاهرة . المَعْهَدُ العالمي للفكر الإسلامي بواشنطن (٢٠١٥).

٢. أثَرُ اِسْتِخْدَامِ أدَوَاتِ الجِيْلِ الثَّانِي (ويب ٢.٠) لِتَدْرِيْسِ مُقَرَّرِ طُرُقِ تَدْرِيْسِ الفِئَاتِ الخَاصَّةِ فِي اِكْتِسَابِ المَفَاهِيْمِ اللُّغَوِيَّةِ وتَنْمِيَةِ القِيَمِ الاجْتِمَاعِيَّةِ لِطُلابِ كُلِّيَّةِ التَّرْبِيَةِ. مَجَلَّةُ البَحْثِ فِي التَّرْبِيَةِ وعِلْمِ النَّفْسِ . كُلِّيَّةُ التَّرْبِيَةِ . جَامِعَةُ المِنْيَا (٢٠١٥).

٣. فَعَالِيَّةُ اِسْتِخْدَامِ اسْتِرَاتِيجِيَّةِ الخَرَائِطِ المَفَاهِيْمِيَّةِ فِي اِكْتسابِ القَواعِدِ الصَّرفِيَّةِ ومَهَاراتِ التَّفْكِيرِ النَّاقِدِ لَدى طُلاَّبِ الصَّفِّ الثَّانِي الثَّانَوِي الأزهَرِيّ. المَجَلَّةُ التَّرْبَوِيَّةُ . جَامِعَةُ الكُوَيْتِ . مَجْلِسُ النَّشْرِ العِلْمِي (٢٠١٥).

٤. فَاعِلِيَّةُ بَرْنَامَجٍ مُقْتَرَحٍ قَائِمٍ عَلَى عَمَلِيّاتِ الكِتَابَةِ الأَكَادِيْمِيَّةِ فِي تَنْمِيَةِ مَهَارَاتِ الكِتَابَةِ

الإقْنَاعِيَّةِ الحِجَاجِيَّةِ لِطُلاب شُعْبَةِ اللُّغَةِ العَرَبِيَّةِ بِكُلِّيَّةِ التَّرْبِيَةِ. مَجَلَّةُ البَحْثِ فِي التَّرْبِيَةِ وعِلْمِ النَّفْسِ . كُلِّيَّةُ التَّرْبِيَة . جَامِعَةُ المِنْيَا (٢٠١٦).

٥. أَثَرُ اسْتِخْدَامِ اسْتِراتِيجِيَّةِ المَهَامِ المُجَزَّأَةِ (Jigsaw) في تَدْرِيْسِ البَلاغَةِ في اكْتِسَابِ المَفاهِيْمِ البلاغيَّة والكِتابَةِ التَّعْبِيرِيَّةِ لَدى طُلاَّبِ الصَّفِّ الثَّانِي الثَّانَويّ بالتَّعْلِيْمِ الأَزْهَرِيّ. المَجَلَّةُ التَّرْبَوِيَّةُ . جَامِعَةُ الكُوَيْتِ . مَجْلِسُ النَّشْرِ العِلْمِي (٢٠١٦).

٦. تَصَوُّر مُقْتَرَحٌ لِتَطوِيرِ تَدْرِيسِ اللُّغَةِ العَربِيَّةِ بِالمَرَحلةِ الجَامِعِيَّةِ في ضَوءِ وَاقِعِ مُشْكلاتِ تعلُّمِها مِن وجْهَةِ نَظرِ طُلابِ أَقسَامِ اللُّغَةِ العَربِيَّةِ. المؤتمر الدولي السادس للغة العربية . دولة الإمارات العربية المتحدة . دبي(٢٠١٧).

٧. فَاعِلِيَّةُ اِسْتِخْدَامِ اِسْتِرَاتِيْجِيَّةِ التَّدْرِيْسِ التَّبَادُلِيّ فِي تَنْمِيَةِ مَهَارَاتِ تَفْسِيْرِ القُرْآنِ الكَرِيْمِ والتَّفْكِيْرِ التَّبَاعُدِيّ لَدَى طُلاَّبِ المَرْحَلَةِ الثَّانَوِيَّةِ الأَزْهَرِيَّةِ. المَجَلَّةُ التَّرْبَوِيَّةُ . جَامِعَةُ الكُوَيْتِ . مَجْلِسُ النَّشْرِ العِلْمِي(٢٠١٨).

٨. فَاعِلِيَّةُ اِسْتِرَاتِيْجِيَّةٍ مُقْتَرَحةٍ (مَسَارَاتِ القِرَاءَةِ) لِتَدْرِيسِ النُّصُوصِ الأَدَبِيَّةِ قَائِمَةٍ عَلَى فَنِّيَاتِ نَظَرِيَّةِ التَّلَقِّي فِي تَنْمِيَةِ مَهَارَاتِ القِرَاءَةِ الإِبْدَاعِيَّةِ لَدَى طَالِبَاتِ الصَّفِّ الثَّانِي الثَّانَوِيّ العَامِ . مَجَلَّةُ البَحْثِ فِي التَّرْبِيَةِ وعِلْمِ النَّفْسِ . كُلِّيَّةُ التَّرْبِيَةِ . جَامِعَةُ المِنْيَا (٢٠١٨).

٩. تَقْوِيمُ مُحْتَوَى مُقَرَّرِ الدِّين وَقَضَايَا العَصْرِ لِطُلابِ شُعْبَةِ اللُّغَةِ العَرَبِيَّةِ بِكُلِّيَّةِ التَّرْبِيَةِ فِي ضَوءِ أبْعَادِ تَجْدِيدِ الخِطَابِ الدِّيْنِيّ والتوجهات المعرفية المُعَاصِرَةِ وبناء تصور مقترح. مَجَلَّةُ البَحْثِ فِي التَّرْبِيَةِ وعِلْمِ النَّفْسِ . كُلِّيَّةُ التَّرْبِيَةِ . جَامِعَةُ المِنْيَا.المجلد (٣٣)، العدد (٤) ٢٠١٨.

١٠ . التَّمْكِينُ الثَّقَافِيُّ و الاجْتِمَاعِيُّ لِذَوِي الاحتياجات الخَاصَّةِ (الصُّورَةُ الذِّهْنِيَّةُ لِذَوِي الاحتياجات الخَاصَّةِ فِي الرِّيفِ المِصْرِيّ أُنْمُوذَجًا). وزارة الثقافة المصرية . ١٢ ديسمبر ٢٠١٨م.

١١ . فَاعِلِيَّةُ اِسْتِخْدَامِ بَرْنَامَجٍ مُقْتَرَحٍ لِتَدريسِ القِرَاءَةِ قَائِمٍ عَلَى نَظَرِيَّةِ الوَقْعِ الجَمَالِيّ فِي تَنْمِيَةِ بَعْضِ مَهَارَاتِ القِرَاءَةِ التَّأْوِيلِيَّةِ لَدَى طُلابِ المَرْحَلَةِ الثَّانَوِيَّةِ, المؤتمر الدولي الثامن للغة العربية . دولة الإمارات العربية المتحدة . دبي(٢٠١٩).

١٢ . فاعلية استراتيجية مقترحة لتدريس النصوص الأدبية قائمة على البرمجة اللغوية العصبية
NLP في تنمية الفهم القرائي و كفاءة الذات القرائية لطلاب الصف الثاني الثانوي.
مَجَلَّةُ البَحْثِ فِي التَّرْبِيَةِ وعِلْمِ النَّفْسِ. كُلِّيَّةُ التَّرْبِيَةِ. جَامِعَةُ المِنْيَا (٢٠٢٠).

الفهرس

البَابُ الثاني

الرواية